

# Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator \*

ANDRÉS DE MESA

## Un debate desafortunado

Con el libro *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*,<sup>1</sup> L. Brion-Guerry ha desarrollado un extenso y detallado estudio en el que reivindica un lugar de absoluto privilegio para el tratado que Jean Pélerin, latinizado como *Viator* (1435/40-1524), publicó por primera vez en 1505 con el título *De Artificiali Perspectiva*.<sup>2</sup> L. Brion-Guerry sustenta toda su argumentación en un hecho realmente significativo: el procedimiento con que Viator establece la construcción gráfica de la imagen visual, en el cual se propone por primera vez, en forma explícita y dentro de un tratado de perspectiva, la utilización de los dos

\* El presente trabajo intenta incidir en el debate historiográfico sobre la posición del tratado de Jean Pélerin *Viator* en la historia de la perspectiva, planteado por las interpretaciones extremas y opuestas de Erwin Panofsky y de Liliane Brion-Guerry y polarizado de hecho en torno a la cuestión de la construcción gráfica «con punto de distancia». Nuestro estudio profundiza y desarrolla hasta sus últimas consecuencias las hipótesis expuestas por Svetlana Alpers en el capítulo «Ut pictura, ita visio» de su libro *The art of describing*, sumamente reveladoras y sugerentes, y ello nos ha permitido proponer una interpretación global que creemos bien fundamentada y que aducimos como alternativa a las establecidas desde E. Panofsky y L. Brion-Guerry. El desarrollo de este trabajo no se hubiese podido llevar a cabo sin la decidida colaboración del Dr. Joaquim Garriga Riera, a quien tengo que agradecer no sólo sus valiosas opiniones —como gran conocedor del problema de la perspectiva del Renacimiento—, puesto que me han ayudado a concretar muchas de las ideas expuestas aquí, sino también su colaboración en la traducción de todos los textos originales utilizados en el presente escrito (exceptuando los relativos al tratado de H. Rodler, que debo a Francesc Albardané). He de agradecerle, en especial, el esfuerzo que ha supuesto la traducción de los textos del tratado de perspectiva de H. Vredeman de Vries, escritos en un lenguaje prácticamente incomprensible. Sólo su experiencia en la lengua latina y sus conocimientos sobre la perspectiva del siglo XVI nos han permitido interpretar el contenido de dicho tratado, tan decisivo para el desarrollo de este trabajo. También tengo que agradecer el interés y la colaboración del Dr. Lino Cabezas Gelabert, un gran conocedor del campo de la práctica artesanal en las artes, cuyas opiniones nos han ayudado a comprender mucho mejor un mundo tan «escurridizo» como el de las ideas intuitivas: el tipo de ideas que justamente caracterizan las obras más importantes analizadas aquí.

<sup>1</sup> BRION-GUERRY, Liliane. *Jean Pélerin "Viator". Sa place dans l'histoire de la perspective*. París: Les Belles Lettres, 1962. Sin duda alguna, es el trabajo más importante que se ha realizado sobre el tratado de perspectiva de Viator, aunque sus conclusiones puedan ser realmente muy polémicas.

<sup>2</sup> PÉLERIN VIATOR, Jean. *De Artificiali Perspectiva*. Toul: Pierre Jacobi, 1505. Edición facsímil de las ediciones de 1505 y 1509 incluidas en IVINS, W. Jr. *On the rationalization of*

puntos de convergencia de las diagonales de una cuadrícula como método para la obtención de este tipo de imágenes.

En este procedimiento gráfico, normalmente conocido con el nombre «de construcción con punto de distancia», L. Brion-Guerry ve una contrapartida nórdica sumamente original respecto a los métodos que hasta entonces se habían desarrollado en Italia, además de la conquista de una solución mucho más simple, que en realidad cuenta con un grado muy superior de abstracción y de comprensión teórica del problema geométrico de la perspectiva. Para L. Brion-Guerry, la diferencia entre el concepto de la visión natural que se utiliza en el *De Artificiali Perspectiva* y el que se venía aplicando al problema de la perspectiva en Italia<sup>3</sup> es lo que permite a Viator establecer no solamente esta nueva metodología gráfica, sino también la disposición oblicua de los objetos en el espacio de la imagen perspectiva, consolidando la representación con dos puntos de fuga, muy poco utilizada en los talleres italianos. Ambos fenómenos son los dos argumentos más importantes aducidos por L. Brion-Guerry para demostrar el gran cambio que produciría el tratado de Viator en la historia de la perspectiva.

Esta interpretación, desarrollada a lo largo de todo su trabajo de un modo acentuadamente apologético y nacionalista,<sup>4</sup> en realidad desborda todas las posibles expectativas que con anterioridad E. Panofsky ya había establecido para un tratado como el de Viator, y que gran parte de la opinión crítica ha adoptado en mayor o menor medida. Para E. Panofsky, a diferencia de L. Brion-Guerry, el tratado de Viator constituye simplemente una recopilación de los métodos empíricos de representación vigentes en los talleres del norte europeo del siglo XV, una recopilación que en realidad no tiene consistencia teórica, puesto que se limita a exponer diversos procedimientos gráficos por medio de esquemas y recetas siguiendo la tradición de los tratados tardomedievales.<sup>5</sup> En consecuencia, es imposible ver en él la comprensión del verdadero significado geométrico de la

---

sight. Nueva York: Da Capo Press, 1975. Después de la primera edición de 1505, la fortuna editorial del tratado de Viator fue enorme y sostenida durante todo el Renacimiento. Se editó de nuevo en 1509 con algunas rectificaciones del autor, y sucesivamente en 1521 y 1562. También se publicó en forma pirata en 1508 y 1509, con numerosas réplicas: 1512 y 1515 (Estrasburgo), 1535 y 1583 (Basilea), etc. Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 153-162; VAGNETTI, Luigi. *De naturali et artificiali perspectiva*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina, 1979, p. 311-314. Para una traducción al castellano de la edición de 1509, cf. GARRIGA, Joaquim. *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 512-527.

<sup>3</sup>Para L. Brion-Guerry, la diferencia principal entre los argumentos utilizados por Viator y los establecidos en la teoría italiana, en cuanto a la definición de la perspectiva, reside en la importancia que Viator da a la visión móvil. Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 79-82.

<sup>4</sup>Esta crítica ya la realizó VAGNETTI, L. *De naturali... cit.*, p. 283.

<sup>5</sup>E. Panofsky sería el primero en calificar el tratado de Viator como una obra artesanal que sólo recopila recetas de taller. Cf. PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbó-*

«construcción con punto de distancia», la cual, para E. Panofsky, sólo se explica adecuadamente a partir del tratado de perspectiva de J. Barozzi da Vignola (1507-1573) publicado en 1583.<sup>6</sup>

Ante dos posiciones tan contrapuestas e irreconciliables, a nuestro juicio este tema sólo puede reconducirse a partir de la manera en que Svetlana Alpers interpreta el concepto de la representación en la pintura del norte de Europa durante los siglos XV, XVI y XVII.<sup>7</sup> Para ella, dicho concepto responde a una aspiración muy simple: la de transcribir gráficamente la realidad de forma *natural*, con la única finalidad de *describirla* tal como se ve.<sup>8</sup> Esta idea da lugar a un proceso que tiene como referencia fundamental nuestra visión natural y que se desarrolla íntegramente dentro del soporte material en que se representa. Por lo tanto, la transformación de la imagen visual en una imagen gráfica se realiza directamente y de forma inmediata, de modo que ambos tipos de imagen no solamente quedan íntimamente relacionados entre sí, sino que los propios elementos que los definen adquieren tal grado de similitud que se llegan a identificar conceptualmente como una sola entidad.

Esta hipótesis, desarrollada por S. Alpers con gran brillantez en *The Art of Describing*, le permite situar el tratado de Viator dentro de un concepto de la representación completamente distinto al que tiene lugar en Italia a partir del modelo geométrico de la «sección plana de la pirámide visual».<sup>9</sup> Es decir, para S. Alpers el modelo italiano requiere necesariamente la distinción particularizada de un observador y de un objeto, para determinar primero la imagen visual y para transformarla luego en una imagen gráfica sobre el plano en que se representa por medio de esta operación. Por lo tanto, constituye un modelo que, a través de la geometría, define el fenómeno de la representación de una forma completamente *racional*, mientras que Viator lo considera un fenómeno que se desarrolla exclusivamente a partir del mundo *sensible* que corresponde a la percepción visual.

---

*lica*". Barcelona: Tusquets, 1973 (1ª edición en alemán 1927), p. 120-122; ID. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975 (1ª edición en inglés 1960), p. 191, nota 18.

<sup>6</sup> A excepción de L. B. Guerry, la crítica siempre ha considerado el tratado de Vignola como la primera obra en la que se explica con verdadera consistencia teórica la «construcción con punto de distancia»: Jacopo BAROZZI DA VIGNOLA. *Le due regole della prospettiva pratica, con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti*, edición a cargo de Egnatio Danti, Roma: 1583. Cf. KYTAO, Timothy K. «Prejudice in perspective: a study of Vignola's perspective treatise», en *The Art Bulletin*, XLIV, 3, 1962, p. 173-174. Cf. también PANOFSKY, E. *La perspectiva...* cit., p. 105-107.

<sup>7</sup> Cf. ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987 (1ª edición en inglés 1983).

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, p. 81-92.

<sup>9</sup> Para S. Alpers, la diferencia entre la perspectiva que utiliza el arte italiano y la que utiliza el arte nórdico durante el Renacimiento está justamente en el carácter *racional* del primero frente al carácter *natural* del segundo. Cf. *Ibid.*, p. 98-102.

Sólo así se puede comprender cómo E. Panofsky llega a calificar la propuesta gráfica de Viator como una simple *receta* de taller, por el hecho de que no cuenta con una explicación según la racionalidad que exige el modelo geométrico de la «sección plana de la pirámide visual». E. Panofsky no toma en cuenta que gran parte del texto y de las figuras más importantes del tratado de Viator están exclusivamente dedicados a relacionar el procedimiento gráfico propuesto con los diversos elementos que componen la visión natural, con la única finalidad de explicar dicho procedimiento a través de una teoría que sea coherente con nuestra percepción visual. Mientras que, por otro lado, su contraparte L. Brion-Guerry, con un espíritu sin duda mucho más apasionado, aplica un razonamiento exactamente opuesto y convierte algunos ingenuos párrafos del texto de Viator y las diversas figuras que con un carácter casi criptográfico los acompañan en verdaderos razonamientos teóricos de geometría, para demostrar que la propuesta gráfica de J. Pélerin se desarrolla a partir de una *superación* del modelo teórico italiano.<sup>10</sup>

El problema fundamental que presenta este debate no reside en las conclusiones tan contrapuestas a que llegan ambas interpretaciones, sino en el modelo que emplean en sus respectivos análisis. Para nosotros, esta situación no es nada más que el resultado de una utilización *indiscriminada* del principio de la «sección plana de la pirámide visual», considerado como una referencia *ineludible* para evaluar cualquier propuesta de representación comprometida con los principios de la perspectiva. En realidad este problema, denunciado con tanta claridad por el trabajo de S. Alpers, es el verdadero responsable de haber creado una falsa expectativa para las intenciones con que Viator expone su idea de la perspectiva, dando lugar a una lectura forzada del contenido de su tratado a través de dos posiciones extremas.

En efecto, ambas partes, E. Panofsky y L. Brion-Guerry, han tomado los principios de la perspectiva desarrollados en Italia a partir de F. Brunelleschi (1377-1466) y de L. B. Alberti (1404-1472) como referencias predominantes para sus análisis.<sup>11</sup> En consecuencia, tratados de perspectiva como los de Hans Vredeman de Vries (1527-1604), de Jacques Androuet du Cerceau (?-1584) o de Jean Cousin (1490-1560), no solamente han quedado relegados a un segundo plano dentro de este debate, sino que se han convertido en verdaderos *ausentes*, cuando en cambio son las principales obras a través de las cuales se puede entender la verdadera dimensión de las ideas que propone Viator.<sup>12</sup> Esta misma actitud, con

---

<sup>10</sup> L. Brion-Guerry expresa este criterio a lo largo de todo el trabajo, pero especialmente en sus conclusiones. Cf. BRION-GUERRY, *Jean Pélerin... cit.*, p. 414-420.

<sup>11</sup> Para una referencia sobre la importancia de los aportes de F. Brunelleschi y de L. B. Alberti en el desarrollo de la perspectiva del Renacimiento, cf. VAGNETTI, L. *De naturali... cit.*, p. 195-208.

<sup>12</sup> La poca importancia que los trabajos de L. Brion-Guerry y de E. Panofsky dan a estos tratados es debida a que valoran mucho más los antecedentes del tratado de Viator que sus influencias. Cf. BRION-GUERRY, *Jean Pélerin... cit.*, p. 140-143; PANOFSKY, E. *La perspectiva... cit.*, p. 105-107; ID. *Renacimiento... cit.*, p. 191, nota 18.

su obsesión por explicar la propuesta gráfica de Viator mediante el modelo teórico de la «sección plana de la pirámide visual», ha reducido drásticamente su interpretación a un problema *geométrico* —el de la «construcción con punto de distancia»—, pero además ha convertido la polémica creada en torno a este tema en una discusión interminable de posiciones, distancias e intersecciones, en la cual el interés por explicar la idea de representación propuesta por Viator ha quedado definitivamente relegada en un segundo plano.<sup>13</sup>

La gran influencia que esta forma de ver el problema ha tenido en otras intervenciones no sólo ha distraído la atención sobre el significado de uno de los tratados de perspectiva más curiosos y singulares del Renacimiento, sino que los aportes más significativos que se han realizado sobre este tema han quedado lamentablemente diluidos dentro del propio juego planteado por esta polémica. Es evidente que ni la posición de L. Brion-Guerry ni la de E. Panofsky son las responsables absolutas del problema señalado, pero pueden considerarse las más representativas de este tipo de enfoque, que es el que ha transformado la búsqueda de la posición de Viator en la historia de la perspectiva en un debate decididamente *desafortunado*.

En este sentido, la intervención de S. Alpers resulta muy adecuada, puesto que permite hacer una nueva lectura del problema, concibiendo la idea de perspectiva expuesta en el tratado de Viator como el resultado de la codificación gráfica de la práctica artesanal que se desarrolla en los talleres del norte europeo, y a la vez como el resultado de su aspiración por darle una explicación teórica de acuerdo con el comportamiento de nuestra visión. Solamente así es posible entender las relaciones propuestas por Viator entre el procedimiento gráfico para obtener imágenes en perspectiva —cuyo carácter es ciertamente *artesanal*— y una teoría —cuya presencia es *inequívoca*— que explica dicho procedimiento a partir de los elementos propios de la visión natural. Para nosotros, esta relación aparece de un modo decisivo e incontestable en el *concepto de pirámide visual* establecido por Viator para desarrollar su idea sobre el fenómeno de la perspectiva, y al mismo tiempo demuestra que la práctica artesanal y la teoría visual no se pueden considerar como dos fenómenos antagónicos e incompatibles, tal como ha hecho este debate al analizar el *De Artificiali Perspectiva*.

## Trazados gráficos y denominaciones visuales

No es sencillo interpretar las relaciones que establece Viator entre su trazado gráfico para realizar perspectivas y los elementos de nuestra visión comprometidos

<sup>13</sup> Para nosotros, el trabajo comparativo de W. Ivins entre los métodos gráficos de L. B. Alberti, Viator y A. Dürero es un ejemplo muy claro del predominio de la geometría sobre cualquier otro argumento a la hora de analizar el problema de la perspectiva. Cf. IVINS, W. Jr. *On the rationalization...* cit., p. 27-34. Cf. también ID. *Art & Geometry*, Nueva York: Dover Publications, 1946, p. 71-78.

con este fenómeno de representación. La mayor dificultad reside en su forma de exponer estas ideas en el *De Artificiali Perspectiva*, puesto que en realidad corresponde a la tradición de los talleres artesanales, una tradición en la cual las figuras son las verdaderas protagonistas de lo que se quiere decir. Por lo tanto, como ya advierte S. Alpers, el tratado de Viator no se desarrolla a través de un texto acompañado de diversas ilustraciones que complementan lo que se quiere exponer, sino que más bien está constituido fundamentalmente por diagramas y figuras que se terminan de explicar a través de un texto.<sup>14</sup>

Esta característica tan destacada nos permite ver que en las diversas figuras utilizadas en la primera parte de su tratado se describen los trazados necesarios para obtener una cuadrícula en perspectiva, y además, que dichos trazados se hallan completamente superpuestos con el dibujo de los propios conceptos visuales que intervienen para definir este proceso. De esta manera, el texto que acompaña las ilustraciones simplemente está dedicado a ampliar lo que se dibuja. Por lo tanto, para nosotros, el verdadero problema que plantea la interpretación de las ideas expuestas en estas figuras consiste en establecer la diferencia entre lo que, por un lado, para Viator son propiamente *trazados gráficos* que dan lugar a la cuadrícula, y por otro, lo que para él son *explicaciones gráficas* que más bien corresponden a los conceptos sobre la visión relacionados con este proceso de trazado.

Aunque la secuencia de figuras que establece Viator para construir una cuadrícula en perspectiva no se desarrolla en forma continua, por la constante interrupción de un texto dedicado a ampliar lo expuesto en ellas, las operaciones gráficas fundamentales que utiliza se pueden reconocer con mucha claridad.<sup>15</sup>

«Cap. 2. El punto principal en perspectiva hay que disponerlo y fijarlo al nivel del ojo; este punto se llama fijo o sujeto. En seguida hay que producir y tirar una línea de ambos lados de dicho punto, y en esta línea hay que marcar otros dos puntos equidistantes del sujeto, más próximos en vista cercana y más distantes en vista lejana, los cuales se llaman terceros puntos. [...] Esta línea se llama piramidal porque los ángulos o cúspides de las pirámides (de las cuales vamos a hablar enseguida) derivan de los puntos marcados sobre ellas. Y también es llamada horizontal porque muestra el sol naciente y oculta el poniente [...] [Fig. 1-A]».<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Esta relación entre las figuras y el texto que S. Alpers explica a lo largo de su trabajo como el fundamento de la idea de *describir*, también la aplica en concreto al tratado de Viator. Cf. ALPERS, S. *El arte... cit.*, p. 98.

<sup>15</sup> R. Sinisgalli presenta una interpretación de los pasos que sigue Viator para la construcción gráfica de la cuadrícula que, a nuestro juicio, no corresponde literalmente a su texto. Cf. SINISGALLI, Rocco. *Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1978, p. 49-54.

<sup>16</sup> Citaremos siempre el texto de la obra de Jean PÉLERIN VIATOR. *De Artificiali... cit.*, según la traducción castellana del tratado realizada por Joaquim Garriga e incluida en GARRIGA, J. *Renacimiento... cit.*, p. 514-527. El fragmento que transcribimos aquí se halla en p. 515.

«Cap. 3. Luego hay que establecer otra línea más baja, llamada línea de tierra. Y sobre ella (si se quiere erigir un edificio o concebir la noción de alguna medida) hay que disponer, con el compás adecuadamente abierto, puntos distribuidos en mayor o menor número según la necesidad del propósito concebido [...] [Fig. 1-B]».<sup>17</sup>

«Cap. 8. La disminución del tetrágono, o sea del cuadrángulo tendido, y tumbado o yacente en el plano, se expresa mediante las líneas visuales que caen sobre los ángulos inferiores y próximos de este tetrágono y mediante las intersecciones con las líneas diametrales de las pirámides inclinadas, tendidas desde los terceros puntos, que son distantes del sujeto el doble de los precedentes, o más o también menos de dicho doble, según el emplazamiento del que dibuja y según que la vista sea de cerca o de lejos [...] [Fig. 1-C y 1-D]».<sup>18</sup>

«Cap. 9. Y la disminución del pavimento se hace a partir del citado cuadrángulo dividido en puntos y separado por líneas radiales hacia las intersecciones de las líneas diametrales de las pirámides inclinadas [...] [Fig. 1-E]».<sup>19</sup>

Sin duda, todos los trazados que propone se realizan íntegramente dentro del plano de dibujo, pero, por otro lado, es evidente que también quedan íntimamente relacionados con tres elementos básicos de la visión natural: el observador, la línea de horizonte y la pirámide visual. Lo que no deja de ser absolutamente desconcertante, dentro de esta secuencia de trazados gráficos, es que, para Viator, el escorzo del cuadrado en perspectiva queda definido por *la intersección de las líneas visuales que van al «punto sujeto» con las diametrales de las dos pirámides inclinadas que parten de los «puntos terceros»* [Fig. 2].

El lenguaje completamente empírico con el que constantemente se expresa Viator nos podría hacer pensar que estas denominaciones son simples apelativos propios de una mentalidad de taller, o que en realidad se trata de una gran confusión entre lo que son líneas de fuga con lo que propiamente son rayos visuales. Sin embargo, para nosotros, esta manera de expresarse corresponde a la forma con que Viator concibe el problema de la visión en relación con el fenómeno gráfico de la perspectiva, una concepción que se desarrolla con gran lucidez a lo largo de todo el tratado. Para explicar cómo el dibujo del cuadrado en perspectiva depende de las pirámides visuales que genera el observador, Viator recurre a varios diagramas sumamente simplificados, los cuales, si se pretendieran entender por medio de los conceptos visuales y gráficos definidos por L. B. Alberti para la perspectiva, fácilmente se podrían convertir en verdaderos criptogramas, puesto que Viator los explica a partir de conceptos completamente distintos según el texto que los acompaña.

«Cap. 7. Hay que notar además que un objeto o magnitud visible (que es la materia de este arte) a veces se contempla para ser captado y abarcado íntegramente, y entonces la diametral de la pirámide o triángulo visual cae en línea recta sobre dicho objeto, tal como aparece en el cuadrángulo aquí trazado, levantado y

<sup>17</sup> VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 516.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 518-520.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 520.

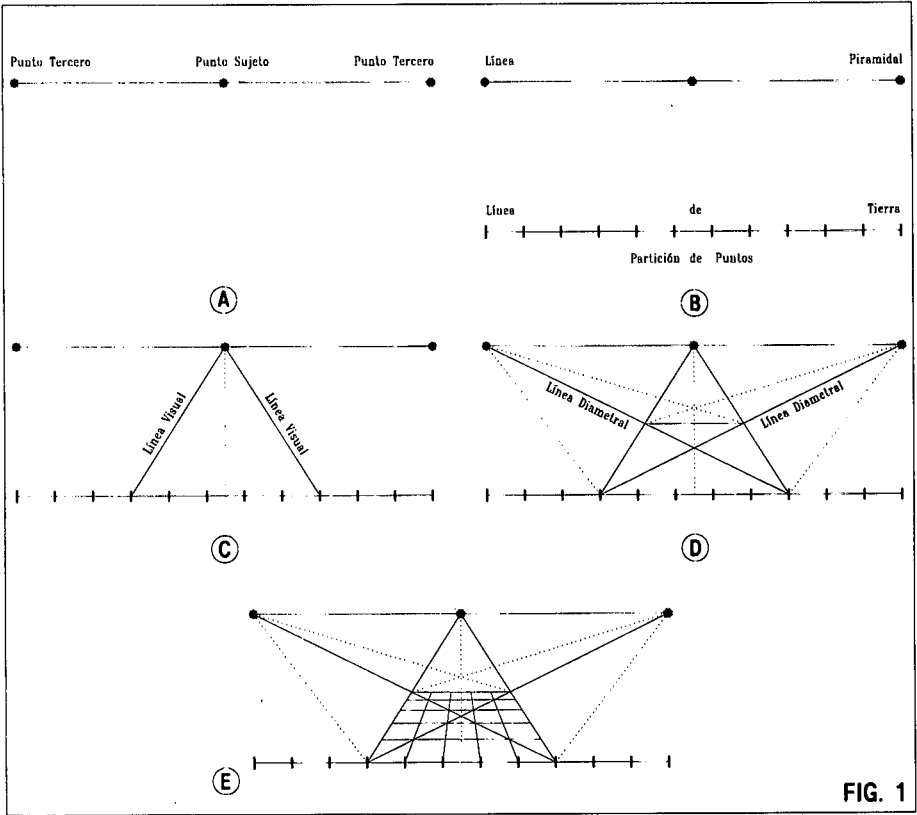


FIG. 1

**D**iminutio quoq; paucimēti accipitur super huiusmodi tetrago-  
num punctis partitum/ et lineis radialibus distinctum/ a sectio-  
nibus diametrozū pyramidarum inclinatarum/ sicut premissum est  
ut constat figura sequenti.

**E**t la diminution du paucimēti se prend sur les quadrangle/ parti de points  
et distinct de lignes radiales/ aux sections des diametres des pyramides  
inclinées (cōme il est devant touchie) et appert par la figure sequente.

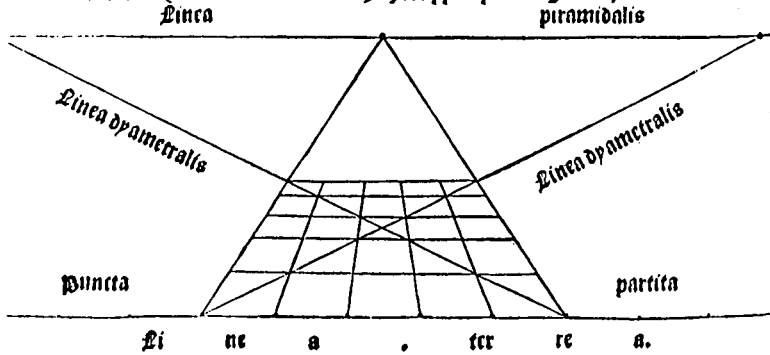


FIG. 2



alzado: quien lo considere en todo su conjunto comprenderá el significado de lo que proponemos [Fig. 3-A]. A veces es contemplado con el fin de captar y examinar más atentamente alguna de sus partes, y entonces la diametral de la pirámide gira hacia esa parte, tal como la aguja de un reloj (llamada cuadrante) cuando se desplaza a su alrededor una piedra de imán. Del mismo modo, si alguien gira y dirige el ojo hacia la cúspide o ángulo de la derecha, la facultad visual trasladará a esa parte la línea diametral de la pirámide, como se desprende de esta figura [Fig. 3-B]. Y quien dirija la mirada hacia la cúspide o ángulo izquierdo, también allí aquella facultad trasladará la citada línea diametral, como muestra la presente figura [Fig. 3-C]. Esta figura contiene las tres precedentes [Fig. 3-D]». <sup>20</sup>

«Cap. 8. La disminución del tetrágono, o sea del cuadrángulo tendido, y tumbado o yacente en el plano, se expresa mediante las líneas visuales que caen sobre los ángulos inferiores y próximos de este tetrágono y mediante las intersecciones con las líneas diametrales de las pirámides inclinadas, tendidas desde los terceros puntos, que son distantes del sujeto el doble de los precedentes, o más o también menos de dicho doble, según el emplazamiento del que dibuja y según que la vista sea de cerca o de lejos. Y el círculo que circunscribe el cuadrángulo alzado se presenta esférico, en cambio el que circunscribe el tendido y yacente es ovalado o lenticular, según la diferencia de emplazamientos y de vistas ya considerados. Estas proposiciones se manifiestan en la figura siguiente [Fig. 4-A]. La figura a continuación contiene el cuadrángulo sin la circunferencia esférica, pero conserva las pirámides anteriormente citadas, las cuales, sin embargo, en el resto de las figuras análogas ya no se dibujarán íntegramente, sino sólo con aquella parte suya que resulte necesaria. Aunque habrá que suponerlas o subentenderlas siempre, como aparecerá a quienes atenderán [Fig. 4-B]». <sup>21</sup>

Es decir, en las cuatro figuras del capítulo 7 [Fig. 3], Viator expresa sus conceptos sobre la visión considerando que la forma natural de ver un cuadrado implica necesariamente la movilidad de nuestro centro de atención visual hacia cada una de sus partes, y, en realidad, para él, este fenómeno no corresponde a otra cosa que al movimiento de la visual principal de la pirámide con la cual es visto. Mientras que, en las dos figuras del capítulo 8 [Fig. 4], expone cómo la representación de este mismo cuadrado en perspectiva queda definida por la relación que presentan todos los elementos de la visión que intervienen en este proceso natural con carácter panorámico, según el emplazamiento desde el cual es dibujado.

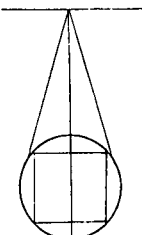
La secuencia de las tres figuras más importantes que explican este fenómeno y que en la primera edición del tratado (1505) se representan en una sola lámina [Fig. 5] es para nosotros enormemente significativa. Su interés reside no sólo en la síntesis que presenta de lo que Viator quiere expresar a través de los seis diagramas utilizados en las ediciones de 1509 y 1521, <sup>22</sup> sino que esta secuencia

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 518.

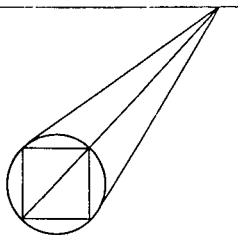
<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 518-520.

<sup>22</sup> Los cambios más importantes introducidos por Viator entre la primera edición de su tratado (1505) y la segunda (1509) es justamente el incremento de las figuras de esta parte, por un lado, y la disposición intercalada de todos sus diagramas respecto al texto, por otro. En la edición de 1505, los diagramas estaban completamente separados del texto y hacían ininteligible su relación con él. En la introducción a la edición de 1509, el

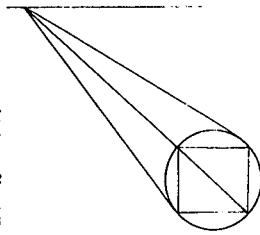
tur ut ab is-  
ru triaguli  
onstat ptes  
que qui to-  
ebit.  
e bisibile (qui  
egarde pour  
etre de la pis-  
le chose. Aissi  
le/lequel qui  
s tiendra.



aucun  
et par  
ide est  
cuille  
ymāt  
corne  
il va  
a le di  
t par



Deferet  
isens  
reflect  
intera  
mon



**A**

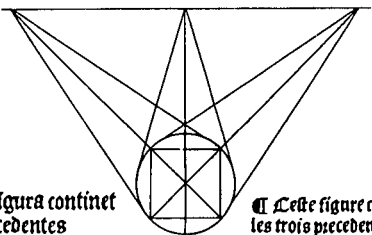
ଅ ଇି.

**B**

©



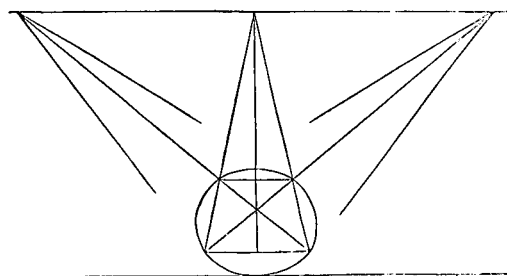
¶ Esta figura continet tres precedentes



**C**ette figure contient  
les trois precedentes.

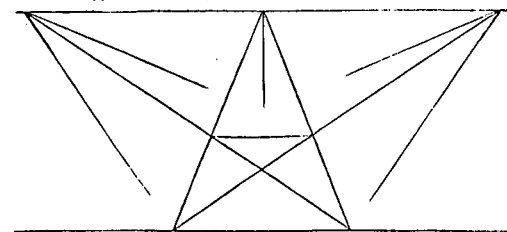
FIG. 3

est à l'entour du lerne et gisant/oual/ou lenticulaire: selon la différence des sièges et brues premiers. Desquelles propositions sur la figure subséquente appert.



¶ Alia deinde subsequens figura tetragonum ipsum continet absqꝫ  
sphericali circūferentia: remanentibus piramidibus premisiss. Que

Ennoies les pyramides premises: Desquelles toutesfoiz en toutes les autres sem-  
blables figures ne seront pas entierement mises: mais ce seulement de celles que  
sera necessaire. Combien quil les faille tousiours soubsaindre ou soubscriter  
de: cõne il apperra accuz qui y regarderont.



**D**iminutio quoq; paucimēti accipitur super huiusmodi tetrago-  
num punctis partitum/ et lineis radialibus distinctum/ a sectio:

Πα ix

FIG. 4

permite identificar la total correspondencia y la absoluta continuidad con las cuales entiende la transformación entre la manera en que se produce la visión natural y lo que sería su representación gráfica definitiva. Para Viator, todos los elementos que intervienen en estas tres figuras forman parte de un repertorio teórico de la visión, que no sólo tiene un carácter especulativo, sino que son indispensables y siempre están presentes en la representación de cualquier perspectiva, tal como explica a través de la tercera figura de esta lámina.

«Cap. 8. [...] La figura a continuación contiene el cuadrángulo sin la circunferencia esférica, pero conserva las pirámides anteriormente citadas, las cuales, sin embargo, en el resto de las figuras análogas ya no se dibujarán íntegramente, sino sólo con aquella parte suya que resulte necesaria. Aunque habrá que suponerlas o subentenderlas siempre, como aparecerá a quienes atenderán [Fig. 5-C]». <sup>23</sup>

En consecuencia, las tres pirámides visuales que determinan la forma natural de ver un cuadrado son exactamente las mismas que se representan como las diversas líneas que producen su fuga hacia el horizonte. Por lo tanto, la forma en que Viator expresa la construcción del cuadrado sobre el plano de representación *no constituye un repertorio de simples denominaciones visuales para sus trazados gráficos, sino que, para él, estas mismas pirámides visuales, junto con todas las entidades que ellas implican, son los elementos que en realidad dan lugar a su perspectiva.*

## Diagramas e interpretaciones

Si se pretende entender este problema por medio de los conceptos que definen la perspectiva como el resultado de la sección plana de una sola pirámide visual, la presencia de las tres pirámides visuales en la perspectiva del cuadrado, como consecuencia de la movilidad de nuestra percepción visual, no deja de ser un verdadero absurdo. Por lo tanto, es indispensable comprender cómo realiza Viator la transformación del primer diagrama de esta lámina [Fig. 5-A/3-D] en el segundo de ellos [Fig. 5-B/4-A], o lo que es lo mismo, cómo entiende la transformación de los elementos que dan lugar a la forma natural de ver un cuadrado (Cap. 7) en la construcción gráfica de este mismo elemento en perspectiva (Cap. 8).

Aquí será necesario reconocer que la mayor parte de los análisis realizados sobre este problema establecen una diferencia radical entre lo expuesto en cada

---

propio Viator menciona explícitamente esta mejora. Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin...* cit., p. 153-162. Esta introducción de Viator de 1509 también se encuentra traducida al castellano en GARRIGA, J. *Renacimiento...* cit., p. 514. Por esta razón, la llamada a las figuras que se indica como [Fig. XX/XX] —por ejemplo, [Fig. 5-A/3-D]— quiere expresar la correspondencia entre las ediciones de 1505 y 1509.

<sup>23</sup>VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 520.

una de estas dos figuras. Es decir, la mayor parte de la crítica siempre ha considerado que lo que se explica en el segundo diagrama corresponde simplemente a la descripción de los trazados gráficos necesarios para dibujar la perspectiva directamente sobre el soporte en que se representa [Fig. 5-C/4-B], y por lo tanto, como interpreta E. Panofsky, en realidad constituye *una receta de taller*. En consecuencia, todos los argumentos que Viator expone previamente en el primer diagrama, según advierte T. Frangenberg,<sup>24</sup> *no se utilizan* para definir lo que se propone en el segundo y constituyen tan sólo una introducción a imagen y semejanza de los preámbulos sobre la óptica que aparecen en la tratadística italiana de la perspectiva, heredera de la forma en que L. B. Alberti desarrolla este problema en el primer libro de su tratado *De pictura*, de 1435/36.<sup>25</sup>

T. Frangenberg interpreta que la propuesta de Viator en el primer diagrama de esta lámina [Fig. 5-A/3-D] se realiza a través de la definición albertiana de pirámide visual, de modo que lo que Viator pretendería explicar al describir esta figura en el capítulo 7 de su tratado *no es el giro* del punto de vista del observador sobre sí mismo para abarcar visualmente lo que le envuelve según el proceso de una visión panorámica, *sino el cambio* de su emplazamiento a tres posiciones distintas que más bien corresponden a cada uno de los vértices de las tres pirámides visuales establecidas en dicha figura [Fig. 6-A].<sup>26</sup> En consecuencia, Viator vendría a exponer en ella las condiciones de la visión natural con que un observador percibe los diferentes aspectos que presenta un objeto según se cambia el punto de vista con que lo ve, con la única finalidad de explicar la diferencia existente entre la situación de los elementos de la visión natural que producen una perspectiva frontal [Fig. 6-B] y la situación de estos mismos elementos cuando producen una perspectiva oblicua [Fig. 6-C]. Por lo tanto, para T. Frangenberg, resulta incomprensible no solamente la manera en que Viator podría aplicar la movilidad visual de un observador que gira sobre sí mismo al resultado de una imagen en perspectiva completamente unitaria como la que propone en el segundo diagrama de esta lámina [Fig. 5-B/4-A], sino que de esta forma es imposible considerar que los elementos que dan lugar a su construcción gráfica sean el resultado de los mismos conceptos visuales que se exponen en el primero de ellos [Fig. 5-A/3-D].

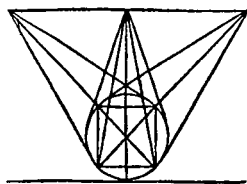
---

<sup>24</sup> Cf. FRANGENBERG, Thomas. «The image and the moving eye. Jean Pélerin to Guidobaldo del Monte», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49, 1986, p. 154-157.

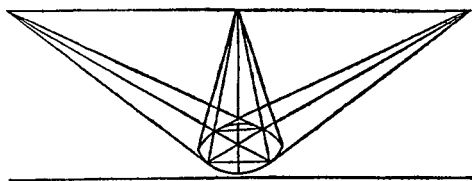
<sup>25</sup> Para la definición de la pirámide visual de L. B. Alberti en relación con la óptica medieval y griega, cf. EDGERTON, Samuel Y. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York: Icon, 1975, p. 64-90. Para un estudio completo sobre la concepción visual de L. B. Alberti en relación con la definición de perspectiva que da en el primer libro de su *De pictura*, cf. GARRIGA, Joaquim. «La interseguazione de Leon Battista Alberti (I)», en el presente núm. 20 de la revista *D'Art*.

<sup>26</sup> Cf. FRANGENBERG, T. «The image... cit.», p. 154-157.

(A)



(B)



(C)

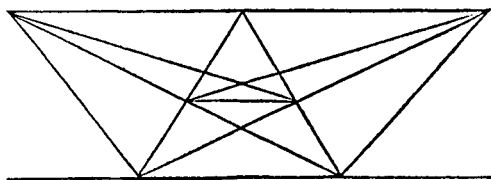
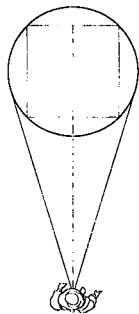
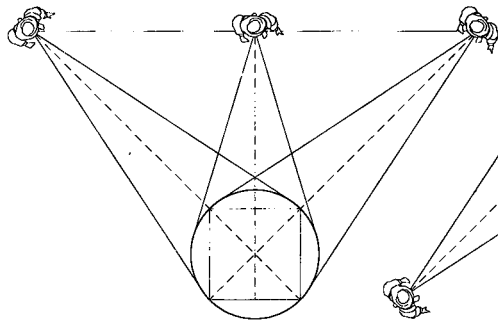


FIG. 5

(B)



(A)



(C)

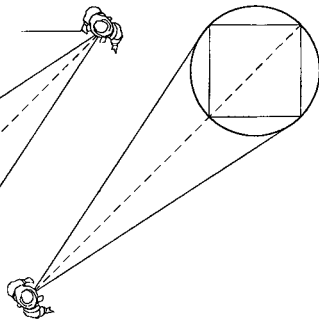


FIG. 6

Es indudable que, si se aplicara la definición de L. B. Alberti, la propuesta de T. Frangenberg no sólo constituiría la lectura más adecuada para comprender las ideas expuestas por Viator en los diagramas de los capítulos 7 y 8 de su tratado [Figs. 3 y 4], sino que desarrollaría y confirmaría explícitamente la tan difundida interpretación sobre la obra de Viator que realizó —aunque sólo de forma genérica— E. Panofsky. Sin embargo, de esta manera las ideas expuestas por Viator en la primera figura [Fig. 5-A/3-D] únicamente pueden tener un *carácter especulativo* y no vienen a ser nada más que una explicación genérica del comportamiento de nuestra percepción visual, con la única intención de reconocer que la perspectiva es un fenómeno que fundamentalmente depende de la visión. Mientras que los nombres utilizados en la segunda figura [Fig. 5-B/4-A] para explicar la construcción de la perspectiva del cuadrado se convierten en *simples denominaciones* que sólo quieren cumplir con el compromiso de lo que se ha expuesto antes.

Liliane Brion-Guerry trata de resolver la gran diferencia que esta forma de ver el problema ha creado entre el contenido de lo que se explica en cada figura *introduciendo* en la mente de Viator el concepto de un plano del cuadro y la operación geométrica de la «sección plana de la pirámide visual». Pero lo hace de un modo realmente *forzado*. Para ella, la geometría que contiene el trazado del cuadrado en perspectiva y la primera parte del texto del capítulo 8 son suficientes argumentos para pensar que Viator, además de conocer el método de la «construcción legítima»<sup>27</sup> para resolver gráficamente la perspectiva [Fig. 10], también es absolutamente consciente de todas las relaciones geométricas que existen en esta operación para poder resolverla directamente sobre el soporte de representación a través de su «construcción por medio del punto de distancia»<sup>28</sup> [Fig. 9].

«Cap. 8. La disminución del tetrágono, o sea del cuadrángulo tendido, y tumbado o yacente en el plano, se expresa mediante las líneas visuales que caen sobre los ángulos inferiores y próximos de este tetrágono y mediante las intersecciones con las líneas diametrales de las pirámides inclinadas, tendidas desde los terceros puntos, que son distantes del sujeto el doble de los precedentes, o más o también menos de dicho doble, según el emplazamiento del que dibuja y según que la vista sea de cerca o de lejos [...]».<sup>29</sup>

<sup>27</sup> L. Brion-Guerry no sólo expone este criterio en su extensa obra sobre Viator (cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 77-78, 155 nota 5), sino que insiste en él de una manera ciertamente reiterativa. Cf. BRION-GUERRY, L. «Le "De artificiali perspectiva" de Jean Pélerin Viator et le problème de ses origines», en *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, 2 vols., Florencia: 1980, vol. I, p. 316. Utilizamos el término «construcción legítima» para referirnos al método con el cual se construye gráficamente la perspectiva por medio de la planta y el alzado de la sección plana de la pirámide visual de los objetos, según la acepción que utilizan Luigi Vagnetti (cf. VAGNETTI, L. *De naturali... cit.*, p. 98-203) y Erwin Panofsky [cf. PANOFSKY, E. *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid: Alianza, 1982, p. 260-261 (1ª edición en inglés 1943)].

<sup>28</sup> Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 85-88, 190, 191 nota 5; ID. «Le "De artificiali"... cit.», p. 312-314.

<sup>29</sup> VIATOR. *De Artificiali... cit.*, p. 517-518.

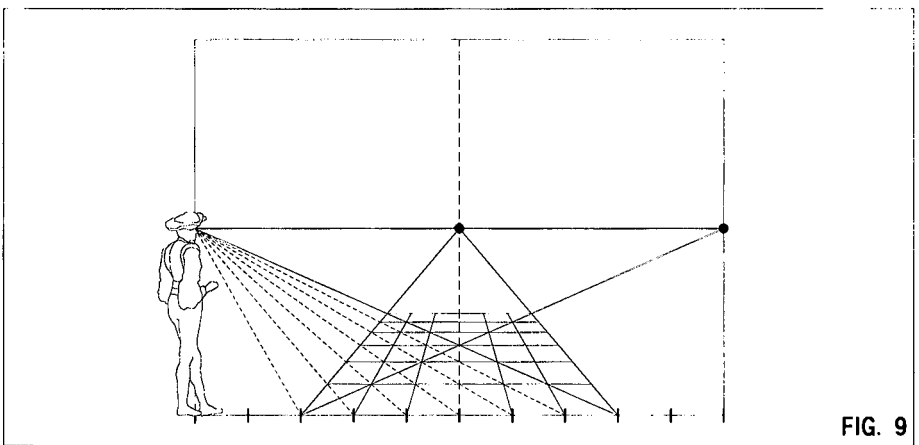
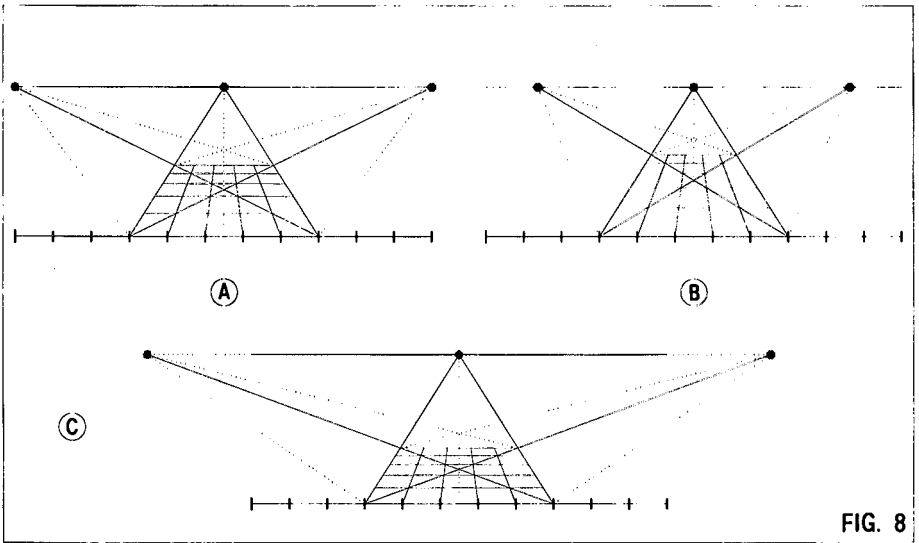
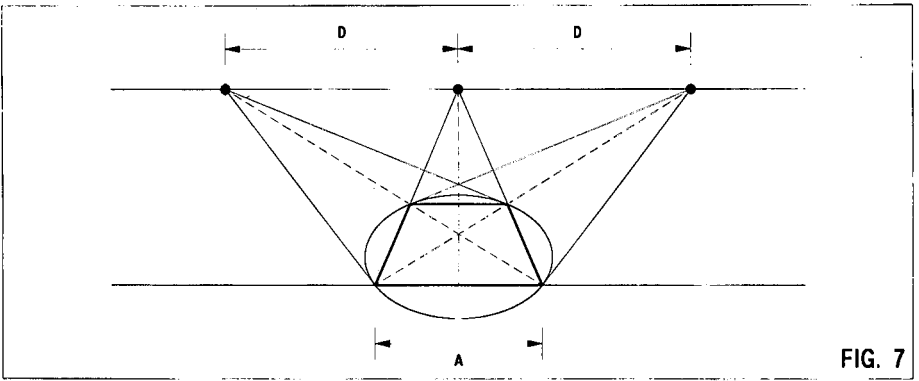
El argumento más importante de L. Brion-Guerry para demostrar esta hipótesis [Fig. 7] consiste en la relación proporcional establecida por Viator entre la base (A) del cuadrado representado en perspectiva y la distancia (D) que hay desde el punto de fuga de las diagonales («punto tercero») hasta el punto de fuga de las ortogonales («punto sujeto») para controlar gráficamente el efecto visual de profundidad de su perspectiva.<sup>30</sup> Sin embargo, este razonamiento de Viator, al contrario de lo que piensa L. Brion-Guerry, no implica ni la utilización de «la sección plana de la pirámide visual» para construir la perspectiva de un pavimento [Fig. 10], ni tampoco el conocimiento de la correspondencia entre esta distancia (D) y la distancia tridimensional del observador respecto al plano del cuadro [Figs. 9 y 10]. En efecto, disminuyendo o aumentando la distancia (D) entre estos dos puntos de fuga, el escorzo de la perspectiva del pavimento varía proporcionalmente [Fig. 8], lo cual permite deducir con facilidad que esta operación gráfica equivale a representarlo con un punto de vista más próximo o más lejano sin necesidad de recurrir a ningún otro tipo de argumento geométrico que no sea el de su propio dibujo.

No es necesario insistir en la desproporción de esta interpretación de L. Brion-Guerry, tan polémica y tan criticada, que a partir de un texto casi ingenuo y de unos gráficos sumamente esquemáticos atribuye a Viator una solvencia inusitada sobre las teorías que se estaban debatiendo en Italia. Dando a entender que, lo que Viator expone por medio de estas dos figuras, no es sino un *breve esquema* de todas las relaciones geométricas que es capaz de establecer entre ellas y, por lo tanto, solamente constituyen un *resumen* de todo lo que sabe. Aunque la propuesta de L. Brion-Guerry sea realmente inaceptable, la interpretación que se hace sobre este problema siguiendo a E. Panofsky tampoco se puede considerar una alternativa para dar respuesta adecuada al protagonismo indiscutible que, según Viator, tiene el comportamiento de los elementos que forman parte de nuestra percepción visual en la propia construcción gráfica de la perspectiva.

En este sentido, la disociación que se propone entre los conceptos correspondientes a cada una de estas dos figuras es sólo, para nosotros, el resultado de la gran insistencia por interpretar su contenido según las ideas y los principios teóricos de la perspectiva desarrollados en Italia. Y la razón fundamental por la que se establece esta diferencia es la consecuencia directa de pensar que la geometría utilizada por Viator para resolver el trazado gráfico de la perspectiva *únicamente se puede explicar* por medio de los conceptos que corresponden a la «sección plana de la pirámide visual». El problema esencial es que, a través de estos conceptos, resulta *imposible* entender cómo la construcción de la cuadrícula en perspectiva por medio de sus diagonales es el resultado de un proceso de nuestra percepción visual que se realiza por medio de varias pirámides visuales simultáneas y en forma panorámica, tal como lo explica Viator. Por lo tanto, si

---

<sup>30</sup> Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 190, nota 6; ID. «Le "De artificiali"... cit.», p. 314.





esta idea se analiza a partir del modelo teórico italiano, no sólo se convierte en una incoherencia, sino que en realidad obliga a considerar los diagramas que corresponden a lo expuesto en el capítulo 7 [Fig. 3] como un discurso sobre la visión completamente *especulativo*, y los diagramas que corresponden a lo expuesto en el capítulo 8 [Fig. 4] como la descripción de una solución gráfica para construir la perspectiva que en realidad es completamente *mecánica*, puesto que no cuenta con ningún argumento teórico que la pueda explicar.

### Pirámide visual y pirámide virtual

Este problema se puede entender de una manera completamente distinta si la presencia de las tres pirámides visuales propuestas por Viator en la construcción de la perspectiva de la cuadrícula se analiza a partir de la manera en que se relaciona el problema de la visión con su representación gráfica en los diferentes tratados de perspectiva que aplican el procedimiento de Viator con más rigor y que en realidad forman parte del mismo desarrollo de sus ideas en el norte de Europa.

Un *cambio de actitud* como éste permite a S. Alpers<sup>31</sup> establecer una relación muy relevante entre el tratado de Viator y el tratado de perspectiva de H. Vredeman de Vries, publicado por primera vez en 1604.<sup>32</sup> Relación que, además de haber pasado completamente desapercibida dentro de los estudios sobre este problema, va mucho más allá de los vínculos tan elementales que siempre se han propuesto entre estas dos obras.<sup>33</sup> Es decir, para S. Alpers la correspondencia entre ellas no se limita a la utilización de los dos puntos de convergencia de las diagonales para construir la perspectiva de una cuadrícula, ni tampoco al carácter artesanal con que se expone este procedimiento gráfico, sino que en ambos tratados se aplican los mismos conceptos para definir la relación entre la forma de percibir visualmente los objetos y su manera de representarlos sobre un plano.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Cf. ALPERS, S. *El arte... cit.*, p. 98-102.

<sup>32</sup> VREDEMAN DE VRIES, Hans. *Perspectiva, id est celeberrima ars incipientis etc.* La Haya: H. Hondt, 1604.

<sup>33</sup> La gran mayoría de las relaciones que se han establecido entre estos dos tratados, cuando se han establecido, no dejan de ser simples menciones. Cf. PANOFISKY, E. *La perspectiva... cit.*, p. 105-107; ID. *Renacimiento... cit.*, p. 191, nota 18. En este sentido, cf. también KEMP, Martin. *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press, 1990, p. 109-110. L. Brion-Guerry no menciona ninguna relación entre ambos tratados (BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 496-511), y tampoco L. Vagnetti considera la importante influencia de la obra de J. Pélerin en la de H. Vredeman de Vries. Cf. VAGNETTI, L. *De naturali... cit.*, p. 375-376; ID. «Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel Cinquecento», en DALAI EMILIANI, Marisa (ed.). *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Florencia: Centro Di, 1980, p. 463-465.

<sup>34</sup> Cf. ALPERS, S. *El arte... cit.*, p. 98-102.

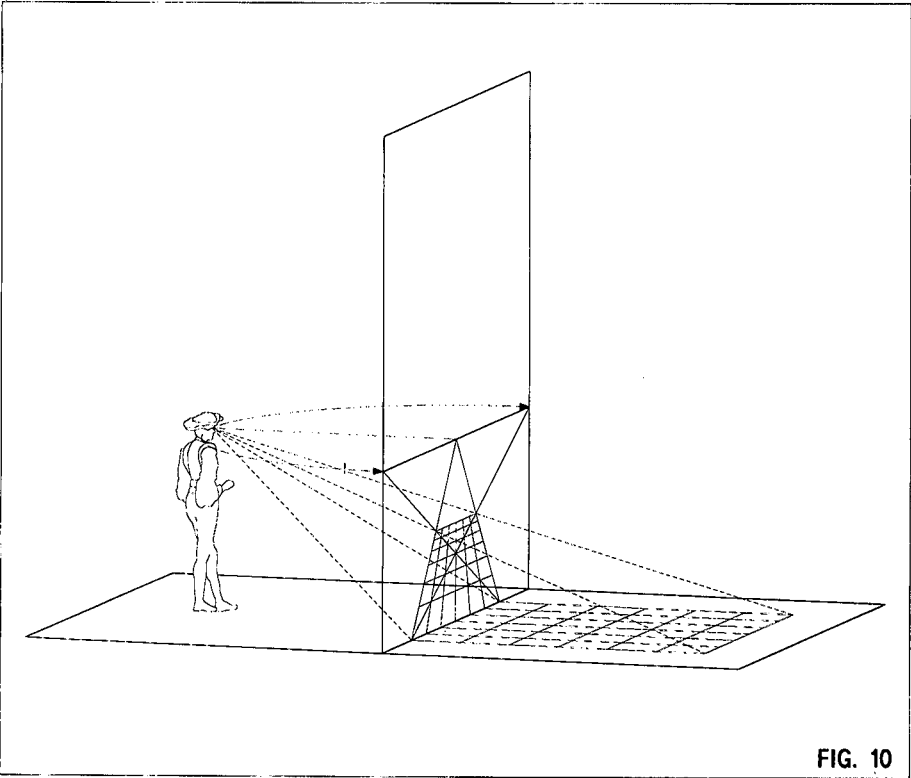


FIG. 10

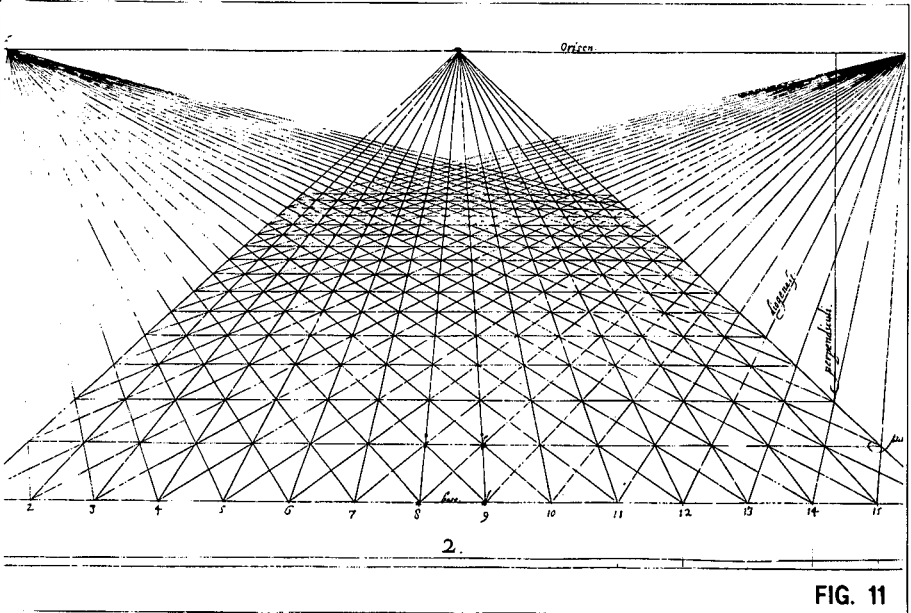


FIG. 11

La propuesta de S. Alpers se desarrolla a través de una argumentación tan sólida que, para nosotros, pone en evidencia que lo expresado por Viator en los dos diagramas estudiados [Figs. 5-A/3-D y 5-B/4-A] *es exactamente lo mismo* que explica H. Vredeman de Vries en las dos primeras láminas de su tratado [Figs. 12 y 11]. No obstante, donde realmente se definen los elementos y el comportamiento de la visión que dan lugar a la perspectiva es en la primera de ellas [Fig. 12], y a pesar de que, a simple vista, su representación nos pueda parecer tan enigmática como la figura del primer diagrama de Viator, [Fig. 5-A/3-D], el texto con que se describe y la forma con que se dibuja nos dan una idea muy clara de lo que se pretende explicar a través de ella.

«En lo que corresponde a la primera figura [Fig. 12], contiene el fundamento y la regla del arte de la Perspectiva según la razón natural, la cual se expone en esta figura circular, y se señala con la letra *a*. sobre estos puntos oculares y se recorre circularmente la línea de origen, junto con el giro de la mirada de la persona que está en el centro del cuadrado, cuya magnitud no supera el pie y su disminución se muestra abajo en la segunda figura [Fig. 11]. Pues como enseña la experiencia, la mirada de los ojos no forma cuadrángulo, sino que se convierte en círculo, según se ha dicho en el Prefacio y se hace patente en esta línea horizontal. Sobre esta línea deben ponerse los puntos oculares, como aquí se señalan; pero no por debajo, o por encima, sino allí donde se establece la agudeza de los ojos, ciertamente desde el centro del cuadrado hasta el punto del horizonte de los ojos, como se señala desde el cuadrado hasta dicho punto, desde la letra *a*. hasta la letra *a.*, lo cual se entiende por líneas visuales. Pero para hacer la disminución del cuadrado en círculo, debe ponerse sobre los puntos donde las líneas concurren entre sí y sobreinciden, y por lo tanto desde un punto a otro de los cuadrados que disminuyen y corren en círculo, como se ha dicho. Sin embargo, no hay que considerar que todos estos puntos pueden ser vistos simultáneamente por una sola mirada, pues únicamente se puede ver uno, y cuando se gira la mirada alrededor entonces se hace otro punto. Y permaneciendo así en un solo lugar y girando sobre sí la mirada, los puntos no tendrían fin. También debe hacerse de esta manera cuando miramos desde abajo hacia arriba, y desde arriba hacia abajo, u oblicuamente. Pues cada mirada hace otro punto, y por ello hemos puesto esta figura con una cierta consideración, como se ha dicho, así en círculo, tal como se puede imaginar».<sup>35</sup>

Es decir, lo que propone H. Vredeman de Vries en esta lámina como «el fundamento y la regla del arte de la Perspectiva» es el proceso natural que realiza nuestra visión cuando un observador, colocado en el centro de un pavimento, percibe visualmente todo lo que puede abarcar con su mirada. La forma en que se describe este fenómeno visual tiene su origen en el recorrido circular del rayo visual principal. Por lo tanto, para H. Vredeman de Vries, este recorrido se convierte en el verdadero protagonista de la forma panorámica con que se percibe la disminución que presenta la imagen de la cuadrícula de un pavimento, disminución que está en correspondencia con el alejamiento de todas sus líneas respecto

<sup>35</sup> VREDEMANNI FRISII, Joannis. *Perspectiva Theoretica ac Practica etc.* Amsterdam: J. Jansson, 1647 (1ª ed. 1604), p.1. (traducción de J. Garriga).

al centro y con el desvanecimiento producido a medida que dichas líneas se aproximan al horizonte.

Para representar una idea tan comprometida como ésta, H. Vredeman de Vries recurre a un diagrama circular [Fig. 12] en el cual, por una parte, identifica la posición del observador con el centro de esta figura y, por otra, identifica la línea del horizonte con la circunferencia que lo envuelve todo. Así, la sensación visual de disminución de la cuadrícula del pavimento que percibe un observador queda representada por las diversas circunferencias cuyo intervalo disminuye a medida que se alejan de su posición y, al mismo tiempo, por las líneas rectas que parten de los vértices del cuadrado central del diagrama y convergen por pares en la línea del horizonte. La forma en que H. Vredeman de Vries expone este fenómeno visual se desarrolla a través de los mismos criterios con que Viator describe el comportamiento de nuestra visión, cuando explica que el modo natural de observar los objetos se realiza por medio del movimiento de la mirada produciendo varias pirámides visuales (Cap. 7) [Fig. 3], y, en realidad, constituye una manera mucho más clara de expresar gráficamente esta misma idea. En ambos tratados se reconoce que nuestra percepción visual siempre se realiza por medio de la movilidad del rayo visual principal como parte de su propia naturaleza.

Sin embargo, lo más importante de la correspondencia existente entre estas dos figuras es que en ellas no sólo se explica lo mismo, sino que los elementos que intervienen en la representación de este fenómeno visual *son exactamente iguales y se dibujan con la misma posición*. Basta superponer ambas figuras [Fig. 13] para darse cuenta de que el diagrama de Viator simplemente constituye una representación mucho más tímida del fenómeno de la visión panorámica, más comprometida con el concepto de la línea del horizonte y de los tres puntos que definen el trazado gráfico de la cuadrícula, tal como aparecen en la imagen final de la perspectiva [Fig. 2] y no como se podrían imaginar para una visión móvil que lo abarca todo. Ésta es la única razón por la que el diagrama de Viator solamente corresponde a una parte de la primera lámina del tratado de H. Vredeman de Vries, una lámina que lleva hasta sus últimas consecuencias la descripción gráfica de este fenómeno visual. En todo caso, la superposición entre ambos dibujos es lo suficientemente explícita para demostrar, sin lugar a dudas, que se trata de dos representaciones *absolutamente similares* que pretenden exponer lo mismo.

Esto nos permite deducir que en el primer diagrama de Viator *el observador* también se encuentra apoyado en *el centro del cuadrado* que representa el perímetro de una cuadrícula, tal como lo describe en su texto H. Vredeman de Vries, y que *la línea* que une los tres puntos donde terminan las tres pirámides visuales no es sino *la representación del horizonte* como el resultado de una visualización que se desarrolla en movimiento [Fig. 14]. Concepto que, por otro lado, además de explicarse en el capítulo 7 [Fig. 3], ya forma parte de los fundamentos visuales propuestos por Viator en el capítulo 1.

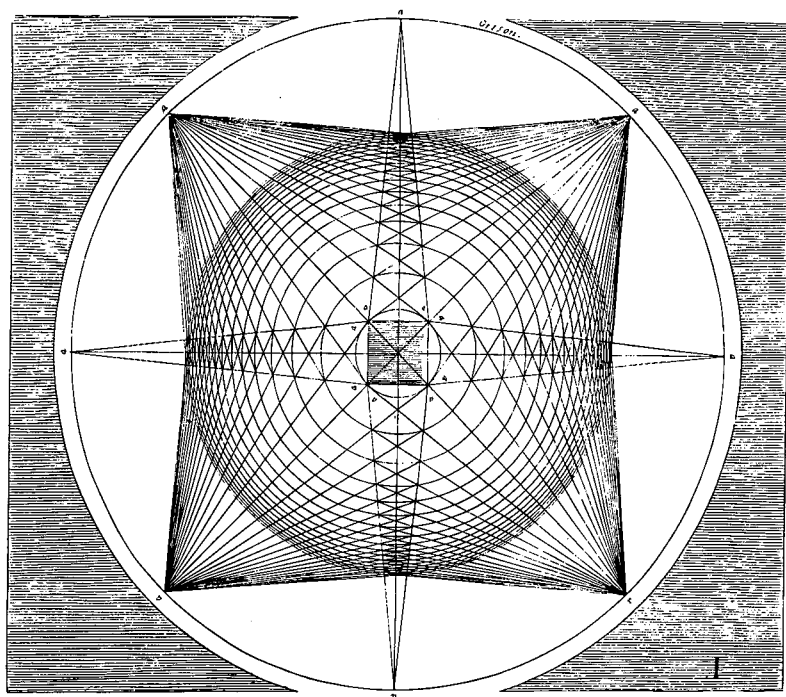


FIG. 12

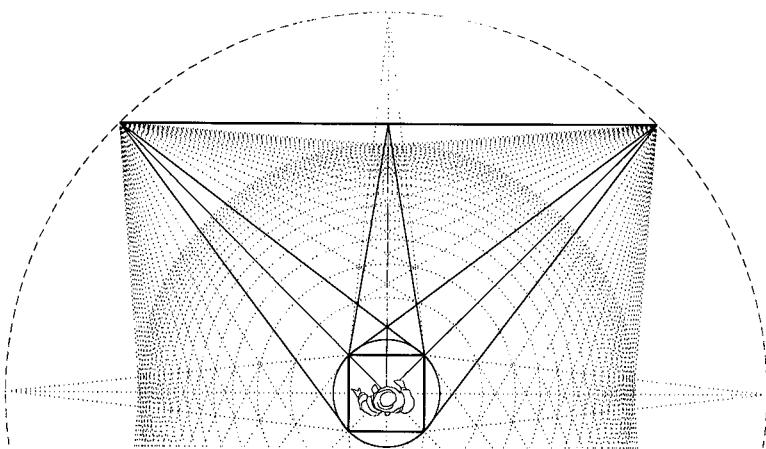


FIG. 13

«Cap. 1 [...] En cuanto a los principios, es algo manifiesto y deducido por las especulaciones de los filósofos que todas las cosas son vistas como por líneas procedentes del ojo, a saber, por un triángulo cuya base es la cosa vista y cuya línea diametral recorre, por el movimiento del ojo, las partes de esa cosa vista. Con todo, la luz no procede del ojo, sino que incidiendo en él la claridad exterior, se refleja como en un espejo ardiente: reflexión mediante la cual son concebidas y aprehendidas las formas de las cosas [...]».<sup>36</sup>

Sin embargo, la relación entre esta posición del observador y la que tienen las tres pirámides visuales representadas en dicha figura [Fig. 5-A/3-D] es completamente contradictoria con la definición de pirámide visual que da L. B. Alberti en su tratado de la pintura.<sup>37</sup> Es decir, si por esta entidad visual se entiende aquella figura del espacio que tiene su vértice en el ojo del observador y su base en el objeto que se ve, los vértices de las tres pirámides visuales, tal como las establece Viator en este diagrama [Fig. 15], quedarían colocados sobre la línea del horizonte, mientras que su base común, representada por el cuadrado, estaría ocupada por el propio observador.

Pero justamente esta contradicción tan manifiesta nos permite ver que el concepto de pirámide visual utilizado por Viator para explicar su forma de entender el proceso de la visión natural que da lugar a la perspectiva *no corresponde* al de la definición dada por L. B. Alberti. Y, a nuestro juicio, la constante presuposición de la correspondencia entre ambos conceptos al analizar el tratado de Viator es la verdadera responsable de haber convertido las relaciones propuestas por él entre la visión y su representación en una exposición con contradicciones insuperables, en la que es imposible establecer cualquier tipo de continuidad que permita interpretarla de forma coherente.

En cambio, la forma con que Viator aplica y representa el concepto de pirámide visual a lo largo de su tratado se puede explicar de una manera completamente distinta a partir de la posición invertida con que dispone este elemento de la visión en su primer diagrama [Figs. 14 y 15]. Es decir, las distintas pirámides visuales representadas en él, producidas por el giro del punto de vista de un observador, empiezan en el elemento que se ve y terminan en la línea del horizonte. Por lo tanto, la posición del punto de vista no se encuentra en el vértice de cada una de estas pirámides visuales, como interpreta T. Frangenberg [Fig. 6-A], sino que más bien está colocado en la parte de su base. Y aunque esta situación pueda parecer completamente insólita, en realidad corresponde a la representación de aquella pirámide que describen las imágenes de los objetos en nuestra visión, a medida que todos ellos se alejan del punto de vista desde el cual se ven hasta desaparecer en el horizonte. En definitiva, *esta pirámide, que sólo existe*

<sup>36</sup> VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 514.

<sup>37</sup> Cf. EDGERTON, S. Y. *The Renaissance Rediscovery...* cit., p. 64-90. Cf. también GARRIGA, Joaquim. «La *intersegazione* de Leon Battista Alberti (I)», en el presente núm. 20 de la revista *D'Art*.

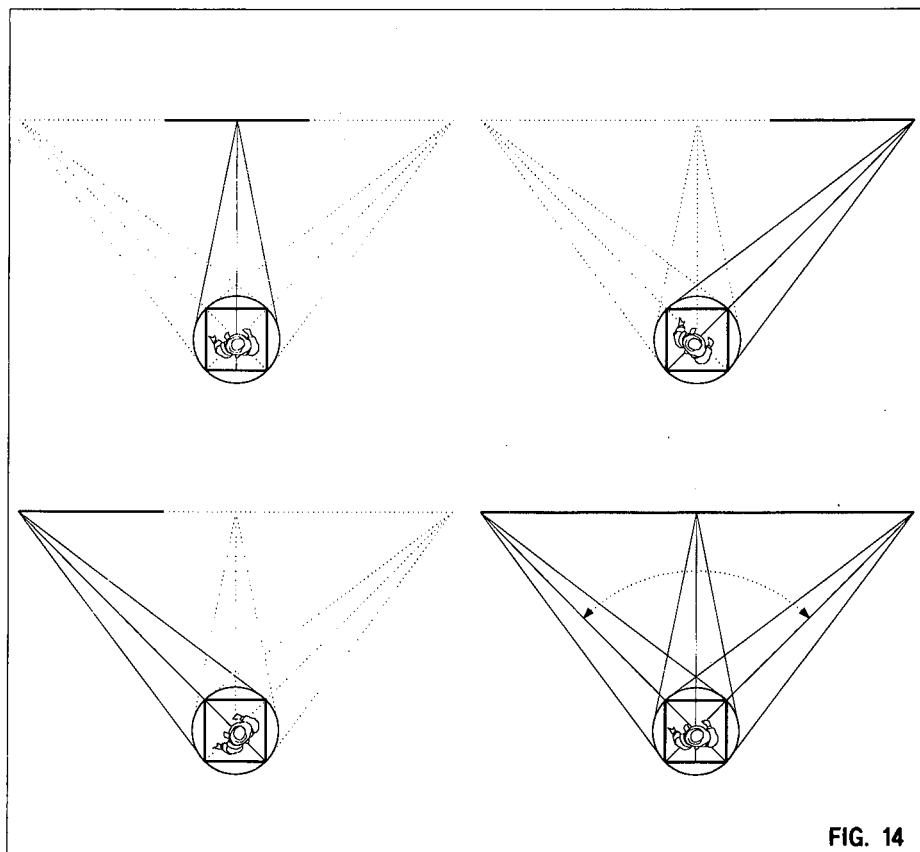


FIG. 14

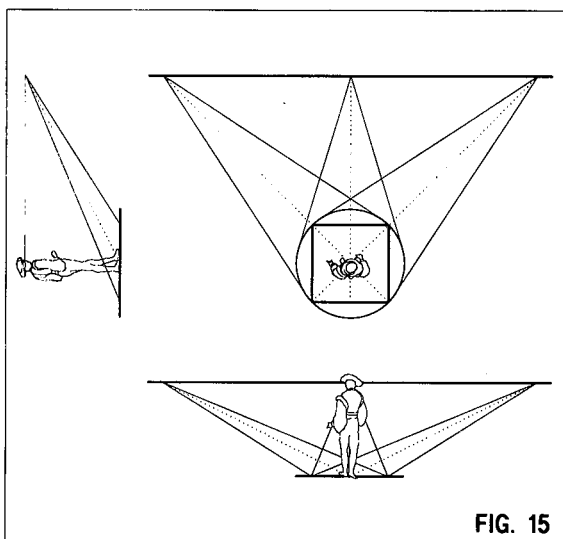
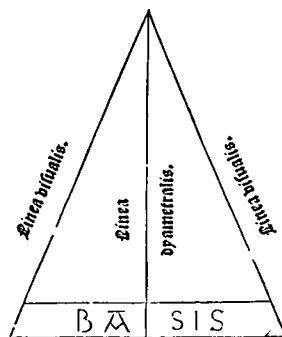


FIG. 15

ubiet en perspective: et les moines dicelles li  
s diuisans en deux parties iguales.



omniuersis seu adunationibus edificio;  
iue ppendiculares: nō habēt alia supadd  
nes seruans aux assemblemens et adunations  
idiculaires/elles nont poit autres noms.

FIG. 16

*de forma virtual como parte de la percepción visual producida en nuestra mente, es la que Viator identifica como la pirámide de nuestra visión, aquella que propiamente configura la imagen de los objetos y da lugar a la perspectiva.*

Esta forma tan singular de entender el concepto de pirámide visual en relación con el problema de la representación no sólo es una idea expresada en el tratado de Viator, sino que forma parte del pensamiento artesanal de los ambientes de taller. Un documento muy curioso, el comentario sobre la escenografía realizado por J. B. Villalpando (1552-1608) en su monumental obra *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani* publicada en 1596-1604,<sup>38</sup> confirma este hecho y describe con gran precisión la correspondencia que se hace desde una mentalidad poco especializada entre lo que es la pirámide que propiamente produce la visión y aquella que simplemente se constituye de forma virtual en nuestra percepción visual.

«Hay, además, que investigar más diligentemente lo que ocurre a la escenografía a cuanto dijimos sucedía a la vista, a la cual, tratándose de cosas que se alejan del frente, si están más altas que el ojo parecen más bajas y si quedan más bajas que el ojo parecen más altas de lo que en realidad están; las que quedan a la parte derecha parecen aproximarse a la izquierda, así como, por el contrario, las que están a la parte izquierda del frente del edificio parecen acercarse hacia la derecha, al medio. Mas, *dado que las especies no se separan de la superficie de la escenografía* sino del mismo modo como son recibidas por el instrumento del ojo, ocurre que, en la misma escenografía los lados que se alejan del frente, el pavimento y el techo cuanto más alejados están del frente tanto más se aproximan mutuamente, de tal suerte que *si sus líneas se prolongan concurren en un cierto punto y constituyen una cierta pirámide, no, ciertamente aquella que tiende hacia el ojo y causa la visión, como juzga el vulgo imperito, sino aquella que parece constituirse de la parte opuesta, por razón de que las cosas más altas parecen descender, las más bajas elevarse y las de la derecha y de la izquierda aproximarse mutuamente*».<sup>39</sup>

El texto de J. B. Villalpando describe con lucidez cómo todas las líneas de fuga que forman parte del mismo dibujo de la perspectiva no vienen a ser otra cosa que la representación de aquellas líneas que describen la disminución de las imágenes de los objetos en nuestra percepción visual [Fig. 17-C]. Y aunque quienes son inexpertos las identifican con la representación de la pirámide que propiamente produce nuestra visión, en realidad estas líneas corresponden a aquella pirámide virtual cuyo vértice parece constituirse al lado opuesto del punto de vista con el cual se ve [Figs. 17-A y 17-B].

<sup>38</sup> PRADI Hieronymi et VILLALPANDI Ioannis Baptistae. *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*. Roma: 1596-1604.

<sup>39</sup> VILLALPANDO, Juan Bautista. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, ed. a cargo de José Corral Jam. Madrid: 1990, p. 164-165. Destacamos con cursiva las partes más importantes del texto relacionadas con el concepto de pirámide virtual. Para su localización en la obra completa, cf. PRADI, H.-VILLALPANDI, I. B. *In Ezechielem... cit.*, Libro II Introductorio, Tomo II Explicaciones, Capítulo IX.



Lo que J. B. Villalpando expone como una interpretación ingenua del fenómeno visual de la perspectiva, para nosotros explica con gran precisión la forma en que Viator establece la relación entre la visión natural y su representación gráfica. Es decir, Viator identifica las líneas de disminución de aquella pirámide virtual que se genera en nuestra percepción visual con los rayos que producen la imagen de los objetos y dan forma a la pirámide visual con que se ven. Por lo tanto, para él, estos rayos visuales son exactamente los mismos que constituyen las distintas líneas de fuga que determinan la forma gráfica de los objetos en el dibujo de la perspectiva. Confirma esta forma de pensar la denominación de «líneas visuales» empleada por Viator para este tipo de líneas (Cap. 4). Además, a partir de esta misma idea, la línea del horizonte se convierte en aquel lugar donde concurren todas las pirámides visuales que definen la imagen que se está representando, por cuya razón la denomina «línea piramidal» (Cap. 2).

«Cap. 2 [...] Esta línea se llama piramidal por que los ángulos o cúspides de las pirámides [...] derivan de los puntos marcados sobre ella. Y también es llamada horizontal porque muestra el sol naciente y oculta el poniente. Y siempre está emplazada a la misma altura del ojo del hombre, donde quiera que suba y se traslade [...]».<sup>40</sup>

«Cap. 4 [...] todas las [líneas] procedentes de los puntos marcados sobre la línea piramidal son generalmente llamadas radiales, porque proceden de dichos puntos como los rayos proceden del sol o de las estrellas. Sin embargo las líneas laterales de las pirámides son específicamente llamadas visuales, indicando el sujeto en perspectiva, y las medianas de éstas se llaman diametrales, o sea que las dividen en dos partes iguales [Fig. 16]».<sup>41</sup>

Esto demuestra que, para Viator, *los elementos gráficos que configuran el dibujo de la perspectiva son una consecuencia directa e inmediata de los elementos que constituyen la visión natural y, por lo tanto, a partir del concepto que define la pirámide virtual los considera como dos tipos de entidades absolutamente indisociables, cuyo comportamiento sobre el plano de representación es exactamente el mismo que tienen dentro del proceso que utilizamos para ver.*

## Imagen gráfica e imagen visual

La verdadera dimensión de esta manera de concebir el problema de la representación de la imagen visual sólo se puede comprender a partir de la forma en que Viator relaciona los dos diagramas que aquí se han estudiado extensamente, puesto que dichos diagramas contienen los criterios con que establece la correspondencia entre los elementos de la visión que dan lugar a la forma natural de ver un cuadrado [Fig. 5-A/3-D] (Cap. 7) y los elementos que permiten definir su construcción gráfica en perspectiva [Fig. 5-B/4-A] (Cap. 8). Esta relación se puede explicar a partir de la posición con que Viator considera que se está viendo este

<sup>40</sup> VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 516.

<sup>41</sup> *Ibid.*

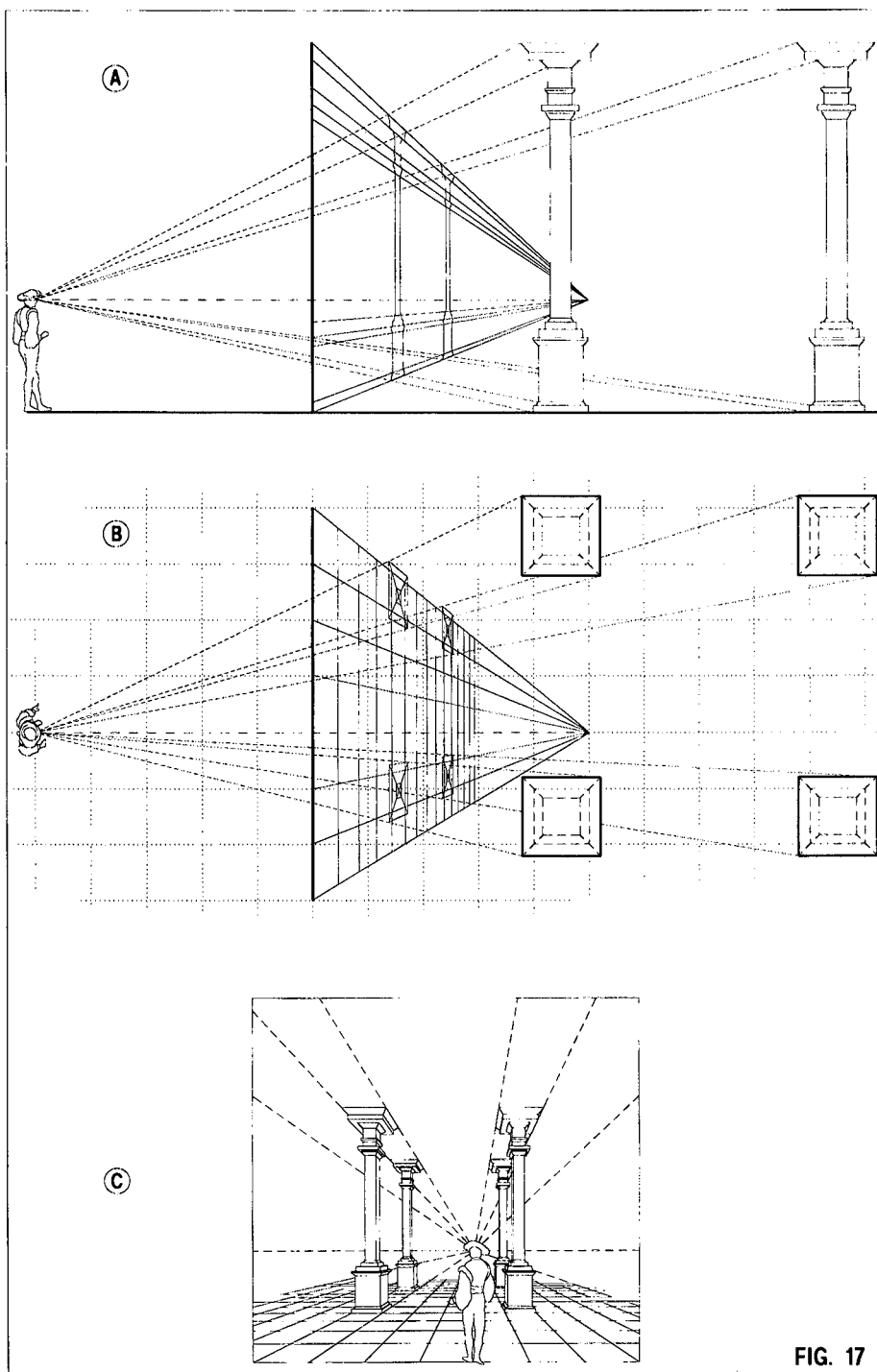


FIG. 17

cuadrado en cada una de las dos figuras, cuya descripción aparece muy claramente expuesta en el texto que las acompaña.

«Cap. 7. Hay que notar además que un objeto o magnitud visible (que es la materia de este arte) a veces se contempla para ser captado y abarcado íntegramente, [...] tal como aparece en el cuadrángulo aquí trazado, levantado y alzado [...] [Fig. 5-A/3-D]». <sup>42</sup>

«Cap. 8. La disminución del tetrágono, o sea del cuadrángulo tendido, y tumbado o yacente en el plano, se expresa mediante las líneas visuales [...] [Fig. 5-B/4-A]». <sup>43</sup>

«Cap. 8. [...] Y el círculo que circunscribe el cuadrángulo alzado se presenta esférico [Fig. 5-A/3-D], en cambio el que circunscribe el tendido y yacente es ovalado o lenticular [Fig. 5-B/4-A], según la diferencia de emplazamientos y de vistas ya considerados [...]». <sup>44</sup>

Esto significa que, para Viator, el segundo diagrama [Fig. 18-B] es el resultado visual de un cuadrado apoyado o yacente en el suelo, mientras que el primero es el resultado visual de este mismo cuadrado cuando es levantado y visto de frente [Fig. 18-A].

La correspondencia entre todos los elementos que intervienen en ambas figuras nos permite interpretar este mismo fenómeno a partir de una *situación tridimensional única* para todos ellos parecida a la que propone W. Ivins,<sup>45</sup> en la cual se puede considerar que el cuadrado está apoyado en el suelo y la línea del horizonte se encuentra a la altura del observador [Fig. 18-C]. Así, cuando se gira el punto de vista manteniendo fijo el cuadrado y todos los elementos que lo acompañan, se obtiene un resultado absolutamente equivalente al que quiere expresar Viator en su texto. Es decir, el primer diagrama correspondería a un dibujo de todos estos elementos *vistos desde arriba* [Fig. 18-A], justamente cuando el cuadrado se ve con todos sus lados iguales y el círculo se ve como círculo. En cambio, el segundo diagrama correspondería a un dibujo de todos ellos *vistos desde una posición frontal* [Fig. 18-B], cuando el círculo se ve como una elipse y el cuadrado en escorzo.

Es evidente que esta interpretación en tres dimensiones no forma parte del razonamiento de Viator, al contrario de lo que supone W. Ivins,<sup>46</sup> puesto que Viator

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>45</sup> W. Ivins supone que los dos diagramas de Viator son el resultado de una maqueta tridimensional realizada con hilos. Sin embargo, creemos que no existe ningún indicio razonable para esta suposición, y la idea nos parece inaplicable a una mentalidad como la de Viator. Cf. IVINS, W. Jr. *On the rationalization...* cit., p. 28-30.

<sup>46</sup> La propuesta de IVINS, W. Jr. *On the rationalization...* cit., p. 27-34, según la cual Viator habría deducido ambos diagramas de una maqueta, implica un razonamiento tridimensional que va en contra de todo lo explicado en el *De Artificiali Perspectiva*, puesto que las ideas de Viator se desarrollan íntegramente a partir de lo que sucede en la imagen gráfica plana de la perspectiva.

expresa su forma de pensar exclusivamente a partir de estas dos figuras bidimensionales. Sin embargo, por medio de un gráfico tridimensional [Fig. 18-C] no sólo se entiende la posición invertida de las tres pirámides visuales, la localización del observador y la presencia de la línea del horizonte en ambos diagramas [Figs. 18-A y 18-B], sino que también aparece la correspondencia de la posición de cada uno de estos elementos con el punto de vista con el cual se representan en cada una de las dos figuras. Esto nos permite apreciar que los elementos con los cuales Viator explica la forma en que se produce la imagen visual de un cuadrado apoyado en el suelo [Fig. 18-A] (Cap. 7) son exactamente aquellos mismos elementos con que describe el procedimiento gráfico para construir su perspectiva [Fig. 18-B] (Cap. 8). Viator no concibe cada uno de los dos diagramas a partir de una situación diferente, separando lo que es la visión natural de lo que es la perspectiva, sino que, en su mente, existe un único modelo que contiene al mismo tiempo todo lo que pertenece a la imagen visual y todo lo que corresponde a la imagen gráfica. En consecuencia, para él, estos dos tipos de imagen constituyen un modelo conceptual absolutamente indisociable [Fig. 18-C], cuyas diferencias sólo es capaz de establecer por medio del punto de vista con que lo muestra en cada una de las dos figuras [Figs. 18-A y 18-B].

De esta manera, la relación establecida por Viator entre la imagen visual y la imagen gráfica no es nada más que el resultado de utilizar el concepto que define la *pirámide visual* para concebir una *pirámide virtual*. Es decir, las tres pirámides que dibuja Viator en cada uno de los dos diagramas [Figs. 18-A y 18-B] no vienen a ser sino la representación de las tres direcciones más importantes en que disminuyen los tamaños aparentes de una cuadrícula respecto a la posición de un observador [Fig. 20]. Por lo tanto, constituyen tres pirámides virtuales que en el primer diagrama [Figs. 19 y 18-A] no sólo describen el efecto visual de profundidad que producen las líneas de esta cuadrícula en la imagen percibida por el espectador, sino que al mismo tiempo también describen aquella mirada natural que se necesita realizar en forma panorámica para poder abarcar dicha cuadrícula con cierta amplitud. Mientras que, en el segundo diagrama [Figs. 21 y 18-B], estas mismas pirámides virtuales se convierten directamente en las diferentes líneas de fuga que determinan su imagen gráfica en perspectiva, reproduciendo exactamente las características que corresponden a su imagen visual.

Esto demuestra que, para Viator, la imagen gráfica de la perspectiva de una cuadrícula no queda definida por la representación de sus líneas ortogonales, diagonales o transversales, sino que en realidad está constituida por las líneas de nuestra percepción visual (rayos visuales) que dan lugar a las pirámides virtuales (pirámides visuales) con que se ve dicha cuadrícula; unas pirámides que al mismo tiempo determinan la «línea piramidal» (el horizonte) por medio de sus correspondientes vértices constituidos al lado opuesto del punto de vista [Figs. 20 y 21]. En definitiva, para Viator, *los elementos que dan lugar a la forma natural de ver un objeto son exactamente los mismos que producen su construcción gráfica sobre el plano, y su representación en perspectiva no es sino el resultado*

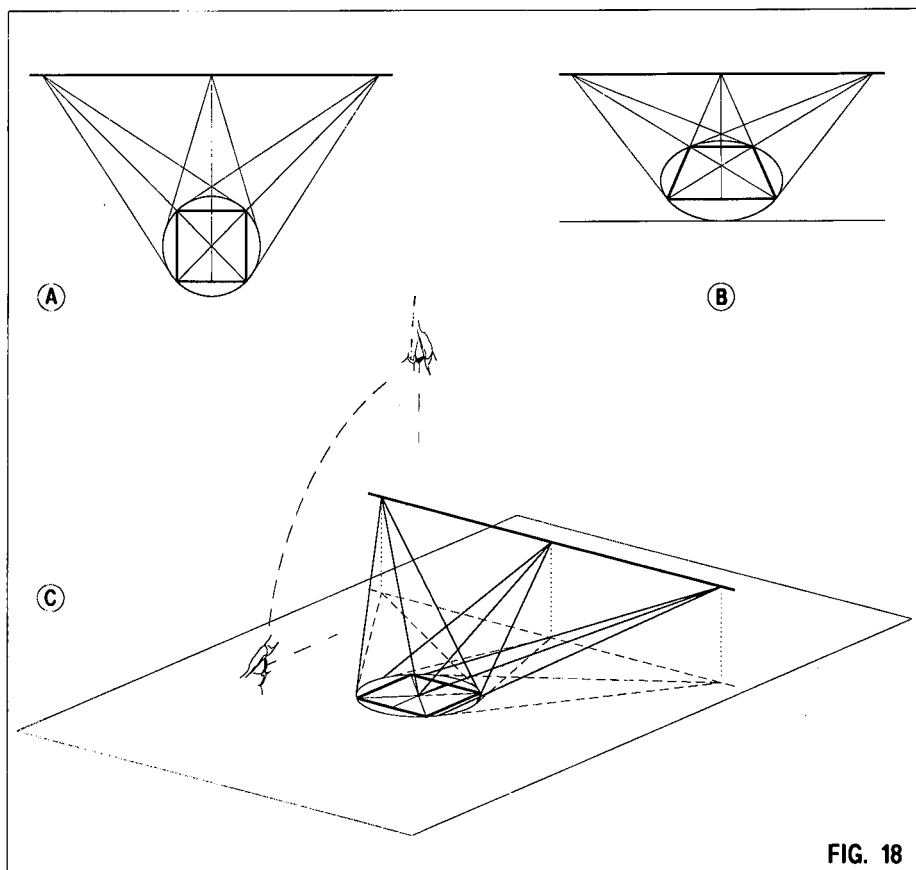


FIG. 18

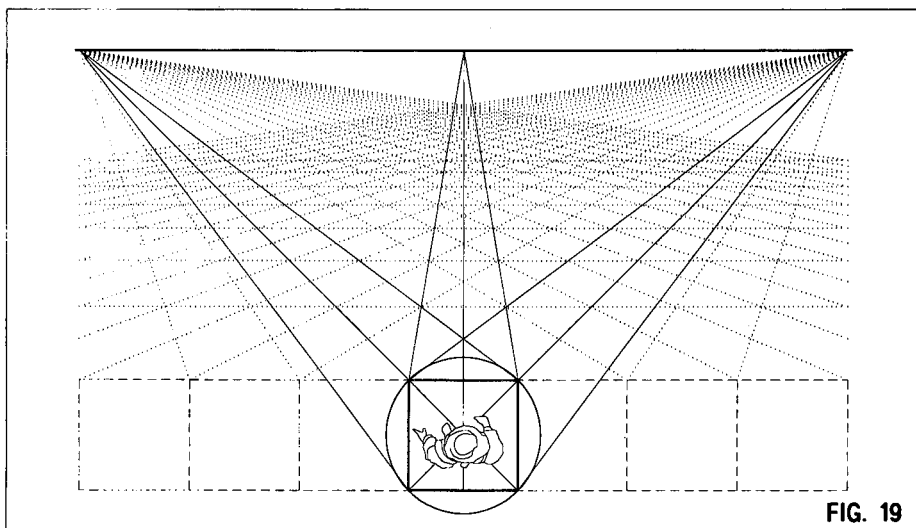


FIG. 19

*del dibujo de todos los elementos que participan en el propio proceso visual con que se observa el citado objeto.*

## El observador observado

Las implicaciones del concepto de pirámide virtual en el desarrollo de esta idea resultan comprensibles cuando se reconoce la superposición producida entre la imagen gráfica y la imagen visual en cada uno de los dos diagramas de Viator. Es decir, en la figura correspondiente al primero [Fig. 18-A], Viator hace una exposición teórica de lo que un observador percibe visualmente (Cap. 7), pero al mismo tiempo también realiza la representación de lo que este observador ve en perspectiva [Fig. 19]. Esta interpretación sólo se puede entender si nos damos cuenta que en el diagrama las pirámides virtuales que genera el espectador también representan líneas de fuga. Así, la línea que une los vértices de estas pirámides virtuales se convierte en la línea del horizonte de una perspectiva en la que el observador se encuentra presente, y por lo tanto no es mostrada según su punto de vista, sino desde el punto de vista de quien desea explicar este fenómeno visual.

De igual manera que en la primera lámina del tratado de H. Vredeman de Vries [Fig. 12], el diagrama de Viator describe gráficamente aquella imagen visual que un espectador percibe como la perspectiva de un pavimento [Fig. 13], y, lo que en un principio se podía considerar exclusivamente una exposición teórica de la visión, constituye al mismo tiempo una explicación de la representación en perspectiva. En consecuencia, lo que Viator expone en esta figura [Fig. 18-A], al contrario de la opinión de T. Frangenberg<sup>47</sup> y L. Brion-Guerry,<sup>48</sup> no puede considerarse como un proceso de la visión independiente de la imagen gráfica —y por lo tanto previo a la perspectiva—, sino más bien como la explicación de la perspectiva propiamente dicha en términos de la visión natural. Este mismo comportamiento corresponde, simétricamente, a la segunda figura [Fig. 18-B], puesto que Viator expone en ella un procedimiento gráfico para obtener la perspectiva de una cuadrícula (Cap. 8), pero al mismo tiempo también explica la correspondencia directa que para él existe entre la imagen representada en perspectiva y el proceso de la visión natural con que se ve.

El fenómeno sólo se puede entender si se toma en cuenta que el diagrama incluye el punto de vista del espectador que define las pirámides virtuales que dan lugar a la imagen gráfica del perímetro de la cuadrícula. Por lo tanto, este punto de vista se convierte en la posición de un observador que en realidad genera visualmente la propia perspectiva en que él mismo se encuentra representado [Fig. 21]. Lo cual significa que, al mismo tiempo, un segundo observador mira

---

<sup>47</sup> Cf. FRANGENBERG, T. «The image... cit.», p. 154-157.

<sup>48</sup> Cf. BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin... cit.*, p. 79-82, 188, notas 10 y 11.

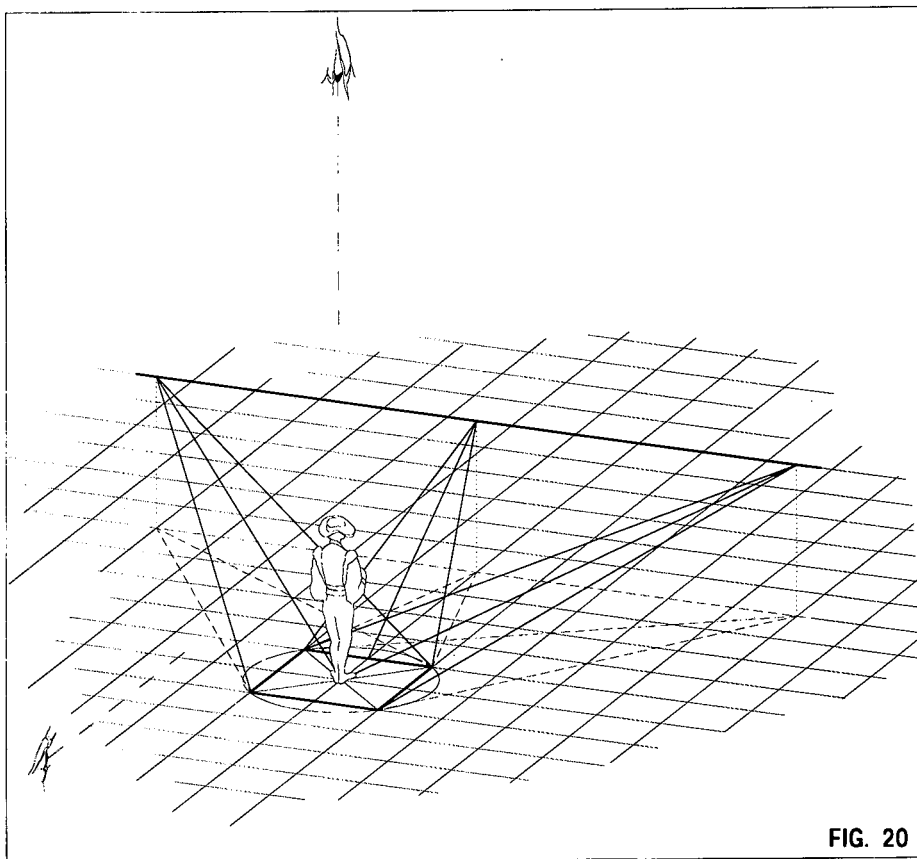


FIG. 20

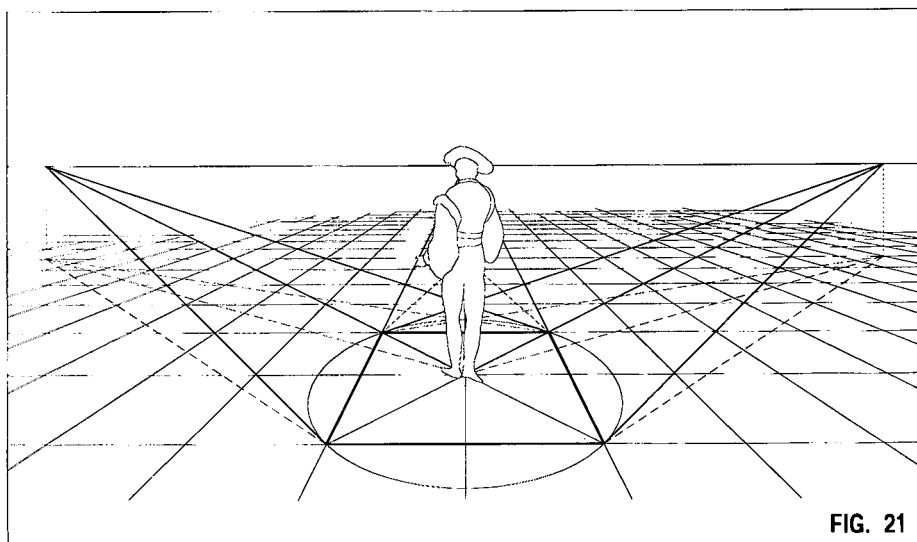


FIG. 21

desde fuera exactamente lo mismo que ve el primero de ellos [Fig. 20], de modo que este segundo observador se convierte en aquél a quien hay que explicar el fenómeno de la representación a partir de lo que sucede en la propia imagen gráfica de la perspectiva, mostrándole simultáneamente la correspondencia entre aquello que se representa y aquello que se ve de forma natural.

Esta interpretación no sólo constituye un resultado especulativo de lo que sucede en nuestro modelo tridimensional [Figs. 20 y 18-C]. En el modelo se puede verificar cómo el observador queda incluido en la misma perspectiva que él determina visualmente [Fig. 21 y 18-B], si se utiliza un punto de vista para mostrar directamente aquella imagen que ve un espectador como el resultado del proceso visual establecido por Viator en su primer diagrama [Figs. 19 y 18-A]. Dos tratados que recogen fielmente los conceptos de Viator junto con el carácter artesanal que los distingue, como los de J. A. du Cerceau y de H. Vredeman de Vries, confirman este hecho, pues además de interpretar el mismo fenómeno de la misma manera, en varios casos representan el observador dentro de la perspectiva.

H. Vredeman de Vries, en la trigésima lámina de su tratado [Fig. 22], dibuja un personaje que mira la imagen gráfica donde él mismo se halla representado, de tal modo que resulta imposible distinguir si las líneas que convergen en el ojo de este espectador son las líneas de fuga que definen la perspectiva donde él está, o bien son los rayos visuales con los cuales él la ve. Esta ambigüedad no solamente demuestra que H. Vredeman de Vries, para definir la pirámide con que se ve, utiliza el concepto de pirámide virtual—como la descrita por J. B. Villalpando—, sino que el mismo concepto le permite explicar el fenómeno de la representación describiendo gráficamente la correspondencia directa entre la imagen visual que percibe un espectador y la imagen gráfica que se representa en perspectiva.

En el tratado de J. A. du Cerceau, publicado en 1576,<sup>49</sup> esta misma idea se convierte en el único recurso para describir el fenómeno de la perspectiva como el resultado inmediato de la representación de la imagen visual percibida de forma natural, puesto que en su obra no existe ninguna lámina equivalente al primer diagrama de Viator [Fig. 18-A] o a la primera lámina de H. Vredeman de Vries [Fig. 12] que explique previamente esta relación. En cambio, la utilización por parte de J. A. du Cerceau de un personaje que se convierte en el observador de la propia perspectiva en que se encuentra representado puede comprobarse nada menos que en 14 láminas del tratado, de las cuales sólo reproducimos una [Fig. 23]. Su intención de explicar el problema de la representación de la imagen visual creando la paradoja del «observador observado» mediante el concepto que define la pirámide de nuestra visión como una pirámide virtual resulta absolutamente indiscutible.

---

<sup>49</sup> DU CERCEAU, Jacques Androuet. *Leçons de perspective positive*. París: Mamert Patisson, 1576. Citaremos por la edición facsímil, DU CERCEAU, J. A. *Lecciones de perspectiva positiva*. Madrid: Xarait, 1980.



La forma tan elocuente con que se expresa esta idea en los tratados de H. Vredeman de Vries y J. A. du Cerceau demuestra el carácter determinante que tiene en ellos el concepto de pirámide virtual. Al igual que en el tratado de Viator, este concepto se convierte en el argumento más importante con el cual se explica la representación de la imagen gráfica de la perspectiva *sin necesidad de considerarla el resultado de una operación geométrica previamente establecida entre los diversos elementos que configuran la visión* —tal como se propone en la teoría de la «sección plana de la pirámide visual» elaborada por la perspectiva italiana—, sino más bien como el resultado inmediato de aquella descripción gráfica que se realiza sobre un plano y corresponde fielmente a lo que se ve de forma natural.

### Describir o representar

La diferencia entre esta manera septentrional de concebir el problema de la representación de la imagen visual y la manera desarrollada en Italia es realmente manifiesta. Mientras L. B. Alberti define la perspectiva como la *sección plana de la pirámide visual* que tiene su vértice en el punto de vista y su base en el objeto que se ve [Fig. 24-A], para Viator este mismo fenómeno constituye simplemente la representación del efecto visual de disminución de los tamaños aparentes de los objetos en nuestra visión. Por lo tanto, su idea de la perspectiva no viene a ser otra cosa que la *transcripción gráfica de la pirámide virtual* que forman las imágenes de los objetos sobre el plano donde se representan [Fig. 24-B].

No obstante, estas dos formas de entender la relación entre la imagen gráfica de la perspectiva y el proceso de la visión natural no solamente son el resultado de dos interpretaciones que pudieran considerarse más elaboradas o menos elaboradas, sino que corresponden a dos maneras de concebir el fenómeno de la visión cuya diferencia fundamental reside en la forma de interpretar el comportamiento de la pirámide visual. Es decir, para L. B. Alberti la pirámide visual transporta la imagen de los objetos que se ven, y en consecuencia se comporta dentro del proceso de la visión como un vehículo que únicamente *contiene rayos visuales*, razón por la cual L. B. Alberti considera la pirámide sólo como un *medio* para ver. En cambio, para Viator, las propias imágenes de los objetos son las que configuran la pirámide con que se ven, lo cual significa que, de hecho, *contiene imágenes*. Este es el concepto que permite a Viator considerar la pirámide como un *fin* dentro del proceso que seguimos para ver.

Así, el procedimiento propuesto por L. B. Alberti para representar la imagen visual necesariamente requiere la distinción particularizada de un observador y de un objeto: para determinar la pirámide visual, primero, y luego para transformar su contenido en una imagen gráfica mediante la sección que produce el plano de representación [Fig. 24-A]. Esto significa que, en su procedimiento, se establece previamente la forma en que se produce la imagen visual para poder deducir lo que sería su transformación sobre un plano y así volver a presentarla en su forma

FIG. 22

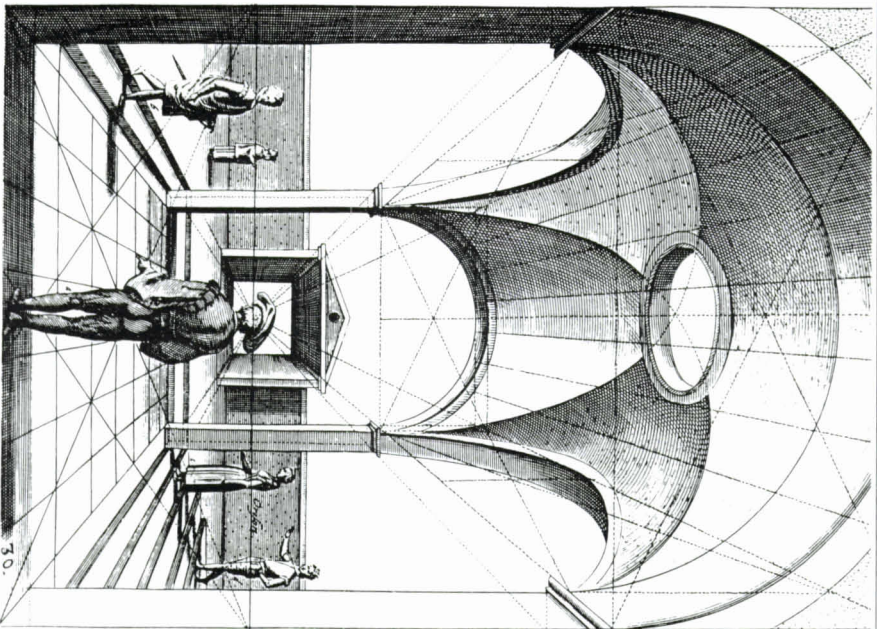
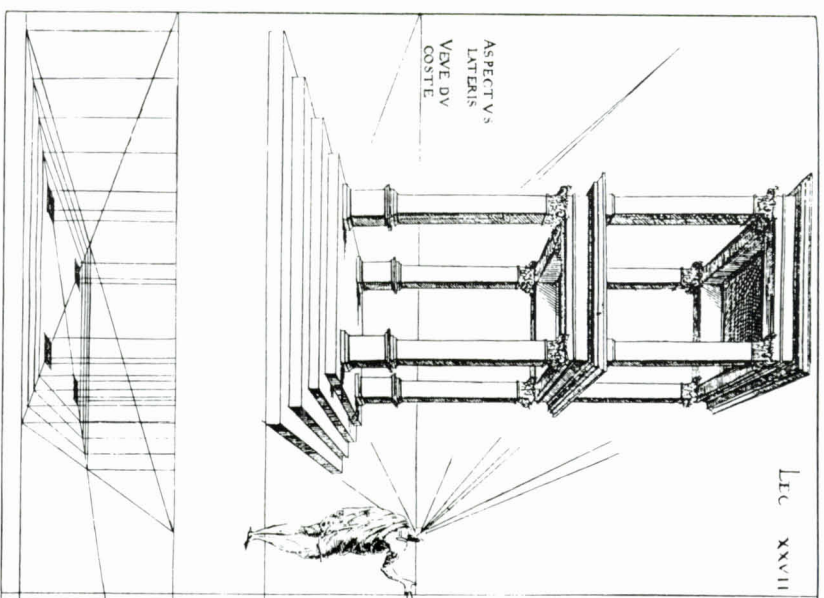


FIG. 23



gráfica. Por lo tanto, como observa S. Alpers,<sup>50</sup> la propuesta de L. B. Alberti, además de constituir un modelo teórico que, a través de la *geometría tridimensional*, define el fenómeno de la perspectiva de una forma completamente *racional*, al mismo tiempo también corresponde a un proceso en el que se está «re-presentando».

En cambio, Viator resuelve este mismo problema exclusivamente a partir de la *geometría bidimensional* que corresponde a la imagen visual representada sobre un plano, puesto que el concepto de pirámide virtual no sólo le permite identificar todos los elementos que definen el proceso de la visión directamente sobre el plano en que se representa, sino que estos mismos elementos son los que se convierten en la imagen gráfica de lo que se percibe visualmente. Por lo tanto, para Viator, la correspondencia entre lo que se observa y lo que se dibuja queda definida por *la idea de lo que sería la transcripción del contenido de la pirámide virtual* [Fig. 24-B]. Y esta idea, para S. Alpers,<sup>51</sup> responde a una actitud que no es la de «re-presentar» la imagen visual, sino simplemente la de «describir» aquello que se ve de forma natural.

### Tradición artesanal y percepción visual

Un texto como el de la introducción del tratado de perspectiva de H. Rodler, publicado en 1531,<sup>52</sup> nos permite entender el origen de esta idea como un recurso artesanal —propio de una mentalidad desarrollada en los ambientes de taller— que corresponde a la inquietud de explicar lo que sucede en la imagen gráfica de la perspectiva sin otro argumento que no sea el de nuestra percepción visual.

«[...] El arte de la Perspectiva tiene su origen en el rostro, puesto que Perspicere significa en alemán «mirar a través», o mirar con mucha vehemencia, ya que este arte de la Perspectiva debe fundamentarse primeramente en los pensamientos más profundos (antes de que el hombre llegue a entenderlo de forma completa). Y puesto que no sólo se precisa pensar profundamente, sino que también se debe mirar de forma muy aguda, es por lo que se llama Perspectiva. Para que no creas tú también, lector, como puede imaginarse, que este arte fuera hallado sólo especulando y por agudeza mental, quiero darte este consejo: ve a una gran iglesia que esté adornada y construida con columnas y ventanales altos (como es habitual en las ciudades). Pon tu espalda en el centro de la pared del fondo, mueve la cabeza (quedándote erguido) y te parecerá (aunque todas las ménsulas y ventanas hayan sido construidas a la misma altura) como si las columnas y las ménsulas cercanas a ti fueran las más altas y que a medida que las

<sup>50</sup> Cf. ALPERS, S. *El arte...* cit., p. 62-117.

<sup>51</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>52</sup> RODLER, Hieronymus [& JOHANN II von Bavaria]. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst etc.* Simmern: Nachdruck der Ausgabe, 1531. Citaremos por la edición facsímil cuidada por Trude ALDRIAN, Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1970.

columnas se alejan fueran reduciéndose. También el espacio entre las columnas (a medida que miras más lejos), cuanto más lejos [están] más grosor pierden. Igualmente [ocurre] con la tierra o pavimento del suelo: las losas son anchas a tu alrededor, pero al mirar lejos, en lontananza, derecho hacia afuera, se hacen más estrechas y pequeñas, hasta llegar a perderse. Si lo que quieres es averiguar los puntos [de fuga] laterales [y no el central], del mismo modo como ahora hemos dicho, sea también así [...].<sup>53</sup>

En efecto, H. Rodler no sólo identifica directamente lo que ve un espectador con lo que sería su resultado gráfico en perspectiva, sino que para explicar esta relación utiliza los dos fenómenos más significativos de nuestra percepción visual, es decir, el efecto de profundidad creado por la disminución de los tamaños aparentes de los objetos que se ven (la pirámide virtual) y, al mismo tiempo, la movilidad natural que utilizamos para ver (la visión panorámica). Estos dos parámetros que estructuran la exposición de H. Rodler precisamente constituyen los dos argumentos más importantes con que Viator explica la misma idea de una forma mucho más clara al definir el concepto de perspectiva «artificial».

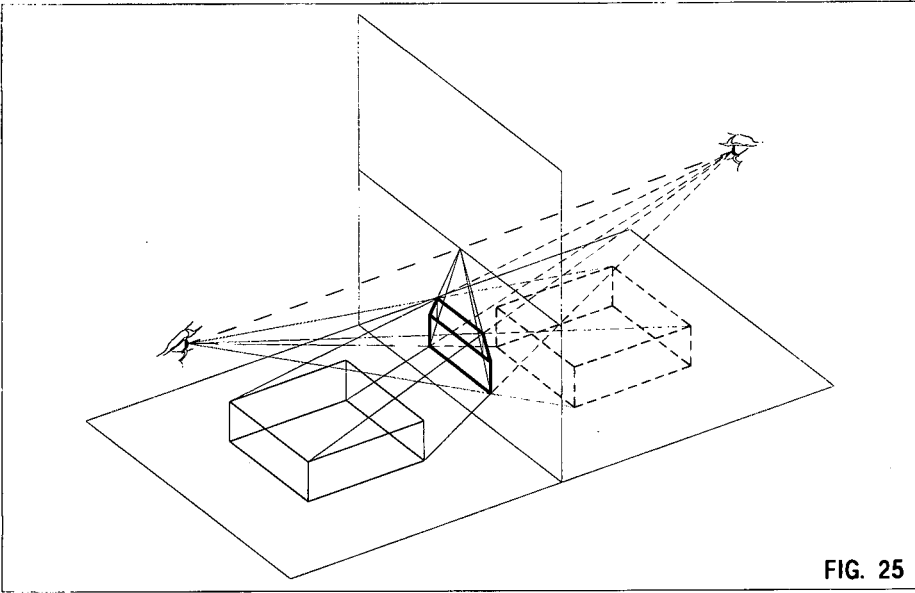
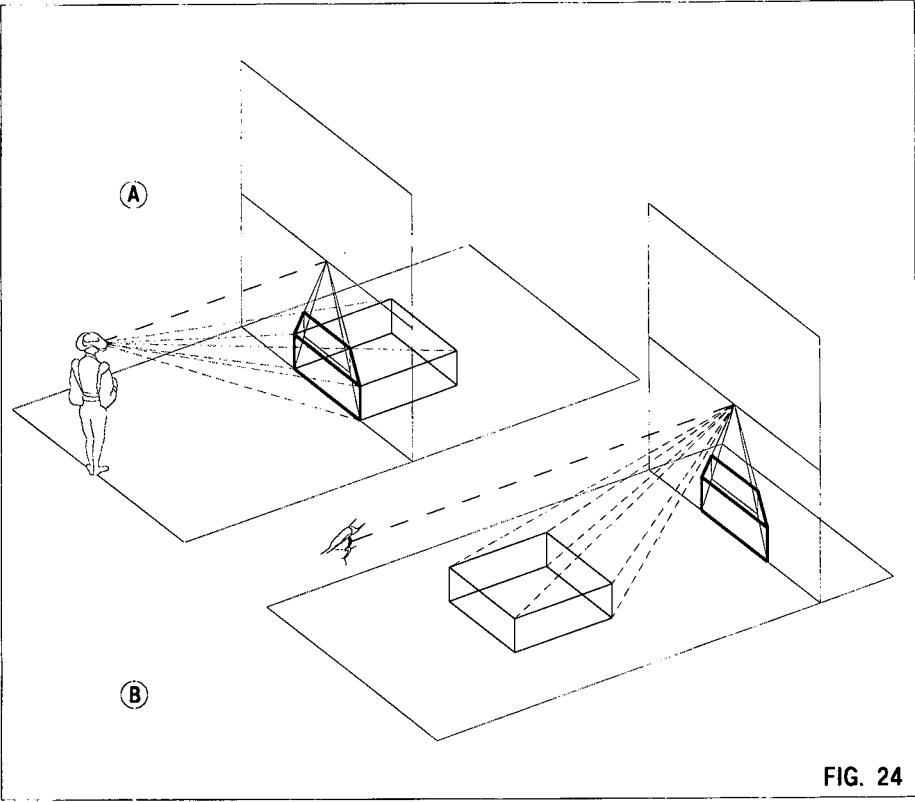
Esta relación relevante entre las ideas de Viator y los criterios de H. Rodler para explicar la perspectiva nos permite comprender que lo propuesto por Viator en los diagramas de los capítulos 7 y 8 de su tratado [Figs. 3 y 4] no viene a ser sino una exposición *razonada* de lo que H. Rodler manifiesta en su escrito de forma meramente intuitiva. Una exposición razonada que no sólo explica de un modo *sistemático* la correspondencia de una formulación gráfica artesanal —como la construcción de la cuadrícula en perspectiva por medio de sus diagonales—<sup>54</sup> con el fenómeno de la visión, sino que en realidad constituye una *teoría* de la representación de la imagen visual capaz de explicar el fenómeno de la perspectiva de una forma *coherente*, desarrollada mediante una *interpretación rigurosa* de lo que sucede en la imagen gráfica de la perspectiva en función de lo que es nuestra percepción visual. Y por esta razón, fundamentalmente, no se puede considerar la obra de Viator como una simple recopilación de «recetas» de taller, como en cambio hace E. Panofsky.<sup>55</sup>

Sin embargo, una teoría como la propuesta por Viator, desarrollada a través de una identificación tan sistemática entre cada uno de los elementos que definen el proceso de la visión natural y cada una de las entidades gráficas que determinan su representación sobre el plano, para nosotros no es más que el resultado de la *comprensión* de aquello que sucede en la imagen producida *dentro del espejo*. Una imagen que permite reconocer con absoluta claridad cómo la pirámide visual

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 4 (traducción de Francesc Albardané).

<sup>54</sup> Una referencia sobre la utilización de la diagonal de la cuadrícula para definir su representación en perspectiva, como tradición de los talleres artesanales del Trecentos, se hallará en DE MESA GISBERT, Andrés. «El "fantasma" del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV», en *D'Art*, 15, 1989, p. 43-47.

<sup>55</sup> Cf. PANOFSKY, E. *La perspectiva...* cit., p. 105-107; ID. *Renacimiento...* cit., p. 191, nota 18.



se convierte en una pirámide virtual y que resulta la manera más directa e inmediata de interpretar la forma en que se comporta la imagen visual sobre una superficie plana [Fig. 25] sin otro recurso que el de la percepción visual.

La presencia del espejo en los talleres artesanales como una *referencia* para explicar el fenómeno de la perspectiva queda manifiesta en la introducción del tratado de H. Rodler, donde esta idea se presenta como una alternativa a la definición de perspectiva que propone por medio de la visión natural, pero la utilización de la imagen especular como una herramienta experimental para comprender el comportamiento de la imagen gráfica de la perspectiva sobre un plano es expuesta con toda claridad por L. da Vinci (1482-1518).

(H. Rodler) «[...] Por esto he destacado que este arte [de la perspectiva] encuentra su origen y nombre en el rostro del observador. También hay otros autores que la denominan Especulativa, y toman como base el hecho siguiente: si hay un espejo colocado encima de una mesa o de un banco y ponemos en medio de él un cuchillo en punta, nos dará una imagen como indica la figura que acompaña [Fig. 28], y por este motivo, porque al poner el cuchillo sobre el espejo su sombra dentro del espejo se une a su punta levantada sobre el acero —y por lo tanto iguala a este arte—, es denominada Especulativa. No obstante, yo considero más correcto el primer concepto sobre su naturaleza [...]».<sup>56</sup>

(L. da Vinci) «Cuando quieras comprobar si el conjunto de tu pintura tiene conformidad con la cosa retratada del natural, toma un espejo y haz que se refleje dentro de él la cosa real, y compara la cosa reflejada con tu pintura; y considera bien si el sujeto de una y otra imagen tiene conformidad en conjunto, dando prioridad al espejo. El espejo debe tomarse por maestro —es decir, el espejo plano—, puesto que sobre su superficie las cosas tienen semejanza con la pintura en muchos aspectos. Es decir, tú ves que la pintura realizada sobre un plano muestra cosas que parecen en relieve, y el espejo hace lo propio. La pintura es una sola superficie, y el espejo es lo mismo. La pintura es impalpable, por cuanto lo que parece exento y prominente no se puede rodear con las manos, y el espejo hace lo mismo. Y si sabes que el espejo por medio de líneas y sombras y luces te hace parecer las cosas prominentes, y teniendo tú entre tus colores sombras y luces más potentes que las del espejo, [puedes dar por] cierto que, si sabes componerlos bien en conjunto, también tu pintura parecerá una cosa natural vista en un gran espejo».<sup>57</sup>

Con este mismo criterio artesanal y, a la vez, experimental, A. Averlino «Filarete» (1400-1469) explica en su tratado de arquitectura de c. 1461<sup>58</sup> cómo se puede verificar mediante un espejo la correspondencia que tiene con la visión natural la construcción gráfica de la cuadrícula en perspectiva según el procedimiento de L.

<sup>56</sup> RODLER, H. *Eyn shōn... cit.*, p. 5 (traducción de Francesc Albardané).

<sup>57</sup> LEONARDO DA VINCI. *Ms. Ash., I, 11a* (c. 1492), en RICHTER, J. P. *The notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 vols. Nueva York: Dover, 1983, vol. I, p. 264, núm. 519. (traducción de J. Garriga).

<sup>58</sup> Antonio Averlino il FILARETE. *Trattato di architettura* (c. 1461), ed. FINOLI, A. M.-GRASSI, L., 2 vols. Milán: Il Polifilo, 1972.

B. Alberti. Y al mismo tiempo, atribuye a F. Brunelleschi la «invención» de este procedimiento gráfico nada menos que por haber *razonado* lo que muestra el espejo por medio de su imagen especular.<sup>59</sup>

«Creo que has entendido, hasta aquí, cómo se hace un plano [o una cuadrícula en perspectiva] [...]. Y si quieres comprenderlo mejor, toma un espejo y mira dentro de él: verás claramente que es así; [...] y así creo que Pippo di ser Brunellesco, florentino, encontró el modo de hacer este plano, que verdaderamente fue una cosa sutil y bella, que por razón encontrase aquello que en el espejo se demuestra; aunque con el ojo, si bien lo consideras, verás también aquellas transformaciones y disminuciones [de la cuadrícula] [...]».<sup>60</sup>

Esta forma de relacionar la imagen especular con la imagen gráfica de la perspectiva (aquella que describe H. Rodler, la que nos explica L. da Vinci, y la que se atribuye a F. Brunelleschi),<sup>61</sup> siempre presente a la hora entender el problema de la representación de la imagen visual tanto en la tradición de los talleres artesanales del norte europeo como en la de los italianos,<sup>62</sup> es la misma relación que emplea Viator entre el espejo y la visión natural para establecer los criterios fundamentales con que estructura toda su concepción de la perspectiva. Una referencia a este hecho se halla en el tratado de perspectiva de J. A. du Cerceau, en el cual se siguen fielmente las ideas de Viator y en cuya introducción se identifica el espejo con la perspectiva con la intención de explicar que este arte no es un instrumento para «re-presentar», sino para «describir».

«[...] En suma, la perspectiva no es otra cosa más que un espejo que por sí mismo no muestra las cosas que le son presentadas ni mejores ni peores de lo que son, sino solamente representa la realidad que se le pone delante tal como es».<sup>63</sup>

Sin embargo, la relación establecida por Viator entre el concepto de la imagen especular y el desarrollo de la teoría para definir el concepto de la perspectiva «artificial» no podía expresarse de forma más elocuente que en la vigésimo octa-

<sup>59</sup> Una de las hipótesis más importantes sobre el uso del espejo en los experimentos visuales de F. Brunelleschi en relación con la perspectiva está desarrollada en EDGERTON, Samuel, Y. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Nueva York: Icon, 1975, p. 136-152. De todos modos, el primero en defender la idea de que F. Brunelleschi realizaría estos experimentos pintando directamente sobre el espejo fue GIOSEFFI, Decio. *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*. Trieste: 1957, p. 77-78.

<sup>60</sup> FILARETE. *Trattato...* cit., vol. II, p. 653 (traducción de J. Garriga).

<sup>61</sup> Para la importancia del espejo en el descubrimiento de la perspectiva, cf. DAMISH, Hubert. *L'origine de la perspective*. París: 1987, p. 119-127.

<sup>62</sup> Para una referencia sobre el uso del espejo en los tratados de arquitectura y de perspectiva de los siglos XV, XVI y XVII, cf. SCURI, Piera. «Lo specchio nei trattati», en *Rassegna*, 13, 1983, p. 65-80. La importancia del uso del espejo en los talleres artesanales de pintura del norte europeo se muestra en MINAZZOLI, Agnès. «L'architettura nello specchio del pittore», en *Rassegna*, 13, 1983, p. 81-88.

<sup>63</sup> DU CERCEAU. *Lecciones...* cit., p. 12.

va lámina del tratado de perspectiva de H. Vredeman de Vries [Fig. 26], cuya intención no es otra que la de representar lo que un observador podría percibir visualmente si, en el momento de entrar por la puerta de una habitación, se encontrase con un *espejo* como pared de fondo. H. Vredeman de Vries muestra cómo, ante un espejo, la pirámide visual de un espectador se convierte en la pirámide virtual con que se percibe de forma natural la disminución de los objetos respecto al punto de vista con que se ven. Al mismo tiempo, describe cómo los rayos visuales con que el observador descubre la habitación se transforman directamente en las líneas de fuga de aquella imagen que nos parece plana y se presenta sobre la superficie del espejo. Pero la idea más importante que explica la singular representación de H. Vredeman de Vries y que permite entender la relación establecida por Viator entre la imagen visual y la imagen gráfica de la perspectiva se podría formular así: *allí donde el observador dirige la mirada, allí se encuentra el vértice de la pirámide virtual con la cual se ve. Este vértice corresponde precisamente a su punto de vista, un punto de vista que, sobre la superficie del espejo, es perfectamente identificable con la imagen especular de su propio ojo.*

Esta manera de definir el punto de fuga en perspectiva no es exclusiva de la teoría de Viator. L. da Vinci también expone la misma idea a través del concepto de la pirámide virtual (en el Ms. A, fols. 36v-37r), aunque con una diferencia fundamental respecto a la concepción de Viator: para L. da Vinci esta pirámide *sólo puede ser consecuencia de la pirámide visual que tiene su vértice en el ojo y su base en los objetos que se ven*,<sup>64</sup> tal como la define L. B. Alberti. Por lo tanto, ésta es una pirámide rígida y única, con la cual se abarca todo lo que se ve de una sola mirada y sólo es capaz de producir una única pirámide virtual y, en consecuencia, un único punto de fuga.

«[...] Así pues, por esta demostración puedes entender que si el ojo se encuentra por encima de infinitas cosas situadas sobre un llano, una después de otra, cuanto más se alejan más se levantan hasta encontrarse a la altura del ojo, y no más; ya que las cosas situadas sobre el llano donde posas los pies —si fuera plano, si dicho llano fuera infinito— nunca sobrepasan al ojo, porque el ojo contiene aquel punto donde se dirigen y se reúnen todas las pirámides que llevan hasta él las especies de los objetos. Y este punto siempre se alinea con el punto de la disminución que aparece al final de las cosas vistas. Y desde la base de la primera pirámide hasta el punto de la disminución únicamente hay base sin pirámides, las cuales siempre disminuyen hasta aquel punto. Y desde la primera base donde se sitúa la pared hasta el punto del ojo habrá sólo pirámide sin base, como aparece

---

<sup>64</sup> El análisis de este diagrama realizado por K. Veltman permite apreciar que Leonardo deduce la disminución de las bases de los objetos, al lado opuesto del observador (detrás del plano del cuadro), en función de la pirámide visual que produce el espectador. Por lo tanto, para L. da Vinci la pirámide virtual sólo puede ser consecuencia directa de lo que sucede en la pirámide visual, y no la considera simplemente el efecto de la disminución de los objetos en nuestra percepción visual, a diferencia de Viator. Cf. VELTMAN, Kim H. *Studies on Leonardo da Vinci, I. Linear Perspective and the visual dimensions of science and art*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 1986, p. 70-71.



en el ejemplo de la figura superior [Fig. 27], en la que *ab* será dicha pared, *r* será el punto de las pirámides que terminan en el ojo, *n* será el punto de la disminución, el cual mira siempre al punto visual en línea recta y cambia siempre con aquél, del mismo modo que cambiando [de sitio] la vara cambia [de sitio] su sombra y se desplaza con ella igual que se desplaza la sombra con el cuerpo. Y cada punto es vértice de pirámides que se constituyen en base común de la interpuesta pared y, aunque ellos tengan la misma base, tienen ángulos distintos, puesto que el punto de la disminución tiene vértice de menor ángulo que el del ojo. Si me propusieras que te demostrara experimentalmente estos puntos, te diré que en cuanto al punto de la disminución que se desplaza contigo, cuando miras mientras vas andando junto a campos arados con surcos rectos cuyos extremos bordean el camino que recorres, comprobarás que cada par de surcos siempre te parecerá que quieren acercarse y unirse en su final [...].<sup>65</sup>

De esta manera, sólo la relación entre la imagen especular y la imagen natural, sintetizada en el concepto de pirámide virtual —tal como aparece en lámina de H. Vredeman de Vries «de un espectador ante el espejo» [Fig. 26]—, nos permite comprender que, *para Viator, son los propios objetos, y no el observador, los que determinan el espacio representado en perspectiva. Y así, mientras L. B. Alberti establece el espacio de la perspectiva de un modo abstracto y previo a las cosas, definido exclusivamente por la mirada rígida e inmóvil del observador, para Viator este mismo observador se convierte en un simple espectador que sólo forma parte de aquel espacio que quiere abarcar con su mirada natural.*

### Visión panorámica y perspectiva oblicua

La diferencia entre estas dos formas de concebir la representación del espacio en perspectiva son el resultado de dos actitudes muy distintas a la hora de comprender el fenómeno visual. Por un lado, está la actitud *natural* de Viator, que le permite interpretar una pirámide virtual para cada uno de los objetos abarcados por la mirada. Y por el otro, está la actitud *racional* de L. B. Alberti, que interpreta una única pirámide visual a la que están referidos absolutamente todos los objetos. De esta manera, Viator no entiende la visión natural *sin pirámide virtual ni visión panorámica*, y por ello es capaz de identificar los puntos de convergencia de las diagonales de la construcción de la cuadrícula en perspectiva como puntos de fuga o vértices de pirámides virtuales correspondientes a cada una de las direcciones con que debe verse.

Sin embargo, para él no existen sólo tres pirámides, como las que reconoce en la construcción gráfica de la cuadrícula en perspectiva (Cap. 8) [Fig. 4-A/5-B], sino tantas cuantos objetos o direcciones existan en el espacio a representar. Ésta es la idea que Viator, con su peculiar mentalidad artesana, explica en el capítulo 5 del *De Artificiali Perspectiva* mediante su clasificación en ocho tipos diferentes de pirámides virtuales [Fig. 33]. La clasificación, a modo de un típico repertorio de

<sup>65</sup> LEONARDO DA VINCI. Ms. A, 36v-37r (c. 1492), en RICHTER, J. P. *The notebooks...* cit., vol. I, p. 34-36, núms. 55-56 (traducción de J. Garriga).

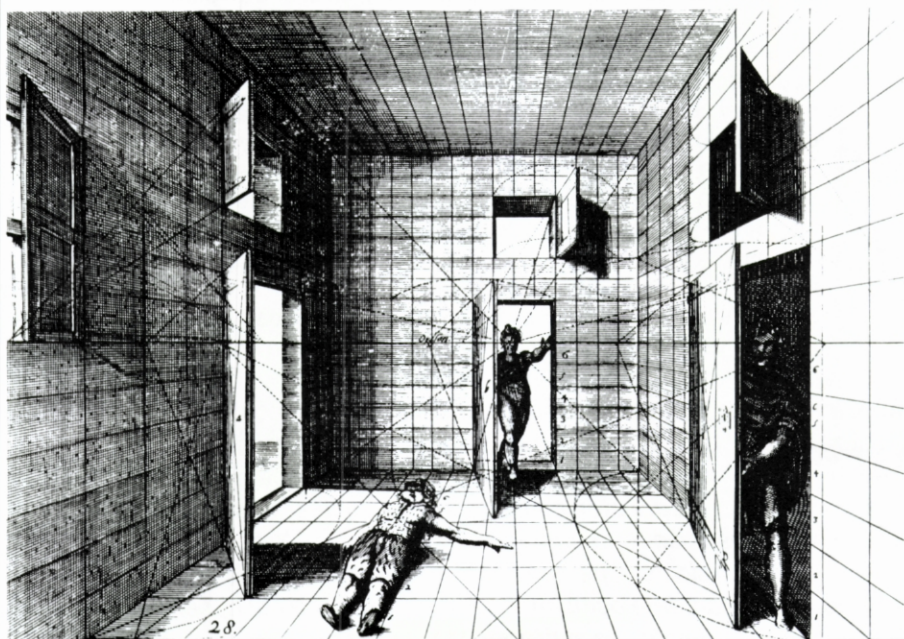


FIG. 26

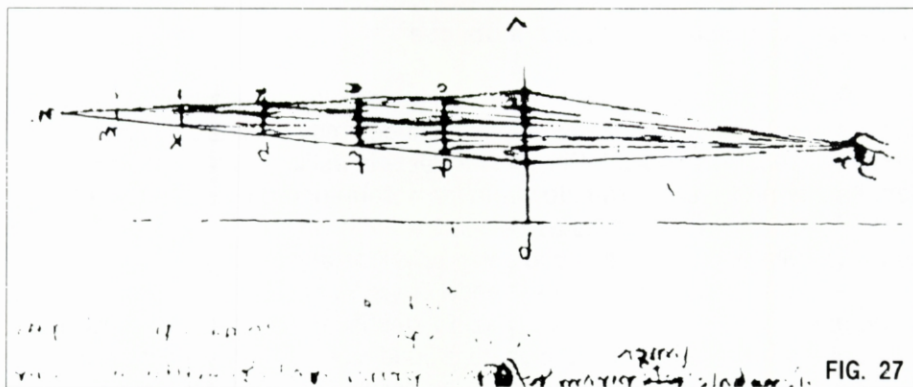


FIG. 27

Auch seindt etliche/die sie Speculatiuum  
nennen/ vnd das zu vielfach nennen: So cyn  
Epigel vff eynem disch oder banck geleget/  
vnd vff sein mitte cyn messer mit der spitzen  
gestellt wirdt/ gibe cyn anzeig/ wie diese fi-  
gur hiebei aufweist/ vnd darumb/ von we-  
gen des messers also daruff gestellt/ vnd sei-  
nes schattens im spigel/ vnden bei der spitze  
zusamen komens/ sich bei dem siel ober sich  
erhebend / also dieser kunst vergleicht / sie  
speculatiuum gneymt. Ich gib aber der er-  
sten menschen des wissens das heissen alau-



FIG. 28

taller, sirve para resolver la representación en perspectiva de las situaciones más características o habituales de las formas en que las imágenes de los objetos se presentan al espectador.

«Cap. 5 [...] Y todas y cada una de dichas pirámides pueden hacerse más anchas o más estrechas, más largas o más cortas, y aun figurar otras, según la exigencia de las obras que uno emprenda. Porque a la que yace a la derecha se contrapone la de la izquierda, y lo mismo para la inclinada.»<sup>66</sup>

Y todas las pirámides, de cualquier manera que estén formadas, concurren y actúan conjuntamente como las letras: y sus ángulos o cúspides nacen de los puntos marcados sobre la línea piramidal, excepto la cúspide de la pirámide situada en penúltimo lugar, que deriva de un punto tomado en el aire. Y si además hay que derivar otras pirámides de otros puntos, nos lo enseña el estudio de las cosas que se quieren representar. La figura primera se llama trigono o triángulo; la segunda, pirámide recta; la tercera, invertida; la cuarta, yacente; la quinta, doble; la sexta, difusa; la séptima, bicornes o cornuda; la octava, inclinada; la novena, aérea; la décima [figura], tetrágono o tetrángulo: es mediante él que se disponen los espacios a pintar, o bien delimitando el pavimento o bien (si lo requieren los objetos que se desean representar o su composición) distinguiendo las distancias [Fig. 33].»<sup>67</sup>

El fenómeno de las múltiples pirámides, referido a los diversos objetos abarcados por una sola mirada, lo expresa con una diaphanidad todavía mayor H. Vredeman de Vries en la tercera lámina de su tratado [Fig. 29]. En ella, con el objetivo de explicar la perspectiva de una habitación rectangular y en posición frontal, se emplean nada menos que 4 puntos de fuga, cada uno de ellos identificado con un ojo [Fig. 30], como símbolo no sólo de aquel lugar al que debe dirigirse la mirada, sino como evidencia del giro natural que hay que realizar en forma panorámica para abarcar todas las cosas contenidas en dicha habitación.

La fuerza de la idea de visión panorámica en el desarrollo de la teoría de Viator, mostrada por H. Vredeman de Vries aquí [Figs. 29 y 30], y aún de forma más radical en su primera lámina [Fig. 12], aparece también en el tratado de J. Cousin publicado en 1560.<sup>68</sup> Su tratado, al igual que el de Viator, emerge de la misma tradición artesanal que produjo ejemplos figurativos del fenómeno de la visión panorámica tan importantes como los de J. Fouquet [Figs. 31 y 32].<sup>69</sup> Pese a que

<sup>66</sup> VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 517.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> COUSIN, Jehan. *Libre de perspective*. París: J. le Royer, 1560. Existe edición facsímil, Unterschneidheim: Verlag Walter Uhl, 1974.

<sup>69</sup> La ilustración de Jean Fouquet corresponde a «Llegada del emperador Carlos IV a la Basílica de Saint Denis», de *Les Grandes Chroniques de France* (1458). Para su estudio como representación en vista panorámica, o incluso «curvilínea», cf. WHITE, John. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 214-227. Cf. también BRION-GUERRY, L. *Jean Pélerin...* cit., p.101-107. Aunque en este caso, y a diferencia de L. Brion-Guerry, nosotros no pensamos que J. Fouquet haya utilizado ningún método geométrico para construir esta representación.

J. Cousin define la perspectiva, de acuerdo con el modelo de L. B. Alberti, como la «sección plana de la pirámide visual», *integra* asimismo en ella un criterio fundamental de la teoría de Viator: la visión panorámica. Este criterio se puede reconocer en la última lámina de su tratado, titulada «la fuente y origen de este arte de la perspectiva» [Fig. 34], en la cual explica el compromiso que tiene la representación de la perspectiva con los fundamentos de la visión natural. Para esto utiliza dos diagramas similares a los de Viator [Figs. 3-D y 4-A], representando en vista frontal [Fig. 35-C] y en vista superior [Fig. 35-B] aquello que el observador ve de forma natural, sólo que ahora transformados por el concepto albertiano de la «sección plana de la pirámide visual» [Fig. 35-A]. Y es justamente en el diagrama que corresponde a la vista superior [Fig. 35-B] —claramente similar al diagrama de la primera lámina del tratado de H. Vredeman de Vries [Fig. 12]— donde se reconoce la enorme importancia que tiene para J. Cousin la integración de la visión panorámica, como parte indispensable para comprender el fenómeno de la perspectiva [Fig. 36]. La integración, descrita con gran precisión en el folio Ciiij, ha sido recientemente objeto de una interpretación notable por parte de T. Frangenberg.<sup>70</sup>

«Prosiguiendo y continuando el propósito que trata acerca del acortamiento del frente o fachada de un palacio o edificio, cuando se mira directamente su fachada (como hemos dicho antes), habéis de entender que no es preciso ningún acortamiento artificial, aunque se acorta por sí mismo naturalmente, y tanto como sea necesario. Y para mostraros con claridad el inconveniente que podría ocurrir si se le acortara artificialmente (a fin de que os guardéis de ello y tengáis más seguridad en las empresas que queráis hacer en este Arte), habéis de entender que todo aquello que es visto alrededor vuestro está encerrado en un círculo cuyo centro sois vosotros. Y que, a cualquier parte que se vuelva la vista, todas las cosas le son acortadas naturalmente. Pero, de todos modos, no se puede reducir a retrato sino una cuarta parte, comprendida en dicho círculo cuyo Centro sois vosotros mismos (como ya he dicho) [Fig. 36]».<sup>71</sup>

De esta manera, sólo la identificación del punto de fuga con la dirección de la mirada y la presencia tan importante de la idea de la visión panorámica natural permiten a Viator definir una codificación gráfica de la representación oblicua de los objetos en perspectiva (con dos puntos de fuga) tan clara y decidida como la que muestra en su tratado [Fig. 37].<sup>72</sup> Una codificación gráfica que J. Cousin desarrollaría posteriormente de forma relevante y que en realidad constituye la sistematización de una práctica habitual en los talleres de pintura norteyuropeos.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Cf. FRANGENBERG, Thomas. «The angle of vision: problems of perspectival representation in the fifteenth and sixteenth centuries», en *Renaissance Studies*, vol. 6, núm. 1, 1992, p. 24-33.

<sup>71</sup> COUSIN, J. *Libre de perspective... cit.*, fol. Ciiij (traducción de J. Garriga).

<sup>72</sup> Sobre la importancia de la perspectiva oblicua propuesta por Viator, cf. VAGNETTI, L. «Il processo di maturazione... cit.», p. 434-437; ID. *De naturali... cit.*, p. 284-286.

<sup>73</sup> Para un análisis del uso de la perspectiva bifocal en los talleres del norte europeo, cf. WHITE, J. *Nacimiento... cit.*, p. 225-241. Cf. también PANOFKY, E. *La perspectiva... cit.*, p. 119-123; KLEIN, Robert. *POMPONIO GAURICO. Sobre la escultura (1504)*. Madrid: Akal, 1989 (1ª edición en francés 1969), p. 198-201, notas 6 y 7; ID. *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus, 1980 (1ª edición en francés 1970), p. 260-264.

Mientras que, por el contrario, la ausencia de estos dos criterios en la teoría de la perspectiva italiana no sólo demuestra la *rigidez* y el grado de *racionalidad* del modelo de L. B. Alberti, sino que también es la responsable de la utilización de un espacio frontal con punto de fuga único como fórmula casi exclusiva de la representación en perspectiva en la pintura italiana de los siglos XV y XVI.

### Punto de distancia o método de las «estrellitas»

La disposición oblicua de los objetos en perspectiva, utilizando los dos puntos de convergencia de las diagonales de la cuadrícula, es la idea que mejor describe el significado que tienen para Viator estos dos puntos dentro del procedimiento gráfico que propone, puesto que, con este tipo de perspectiva [Fig. 37], resulta manifiesto que dichos puntos *no representan la distancia del observador al plano del cuadro* [Figs. 9 y 10], como piensa L. Brion-Guerry, sino que están en relación directa con los objetos de la escena que se dibuja.

Si bien es cierto que Viator utiliza los dos puntos «terceros» como un recurso gráfico para controlar el efecto de profundidad de la cuadrícula en perspectiva, moviendo su distancia respecto al punto principal o «sujeto» (Cap. 8) [Fig. 7], no lo hace en función de la *posición* que tiene el observador en el espacio, sino simplemente en relación al *aspecto* que muestra dicha cuadrícula sobre la superficie donde es representada [Fig. 8], puesto que, para él, estos dos puntos simplemente forman parte de lo que ve el observador como resultado del lugar al que dirige la mirada, y no tienen otra relación con él que la del movimiento del vértice de su propia pirámide virtual.

La presencia de esta idea en la mente de Viator queda claramente explicitada a través del procedimiento gráfico que propone H. Vredeman de Vries para la construcción de la cuadrícula en perspectiva, descrito en la segunda lámina de la I parte de su tratado [Fig. 11] y, con mayor lucidez, también en la primera lámina de la II parte [Fig. 38].<sup>74</sup> Ambas láminas demuestran que las operaciones gráficas utilizadas por H. Vredeman de Vries no sólo están completamente *definidas* a partir del concepto de la pirámide virtual, sino que este mismo concepto también le permite *deducir* los dos puntos de convergencia de las diagonales de la cuadrícula en perspectiva.

<sup>74</sup> H. Vredeman de Vries expone el mismo procedimiento gráfico en dos lugares diferentes de su tratado, a propósito de la lámina 2ª de la I parte y de la lámina 1ª de la II parte. La descripción tan sumamente farragosa que acompaña la 2ª lámina de la I parte nos ha hecho preferir el texto de la 1ª lámina de la II parte. Sin embargo, en este último no se explica la obtención de los puntos de convergencia de las diagonales, a diferencia del correspondiente a la 2ª lámina de la I parte. Por esta razón hemos utilizado dos textos de H. Vredeman de Vries, correspondientes a dos láminas distintas, para exponer «literalmente» el mismo procedimiento gráfico.



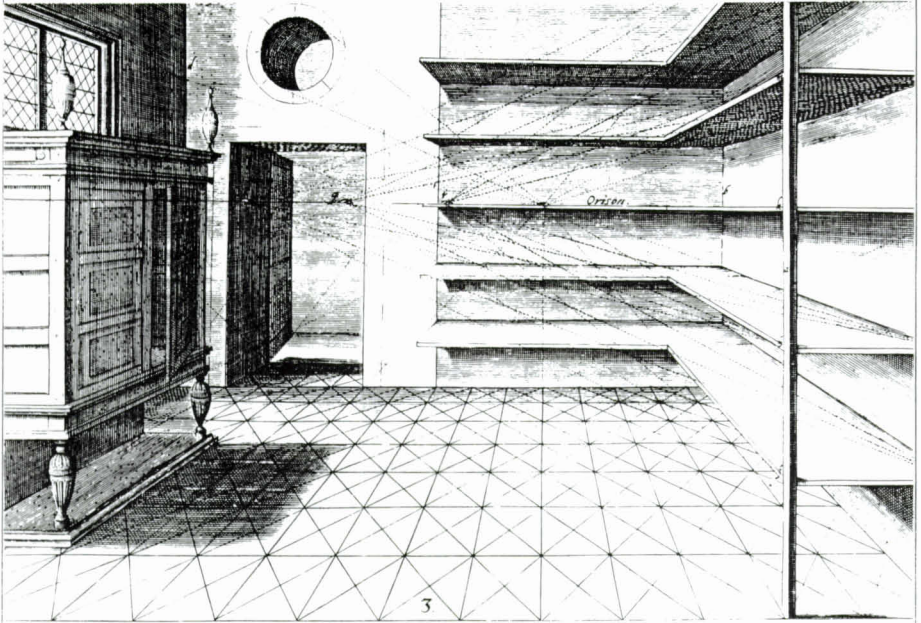


FIG. 29

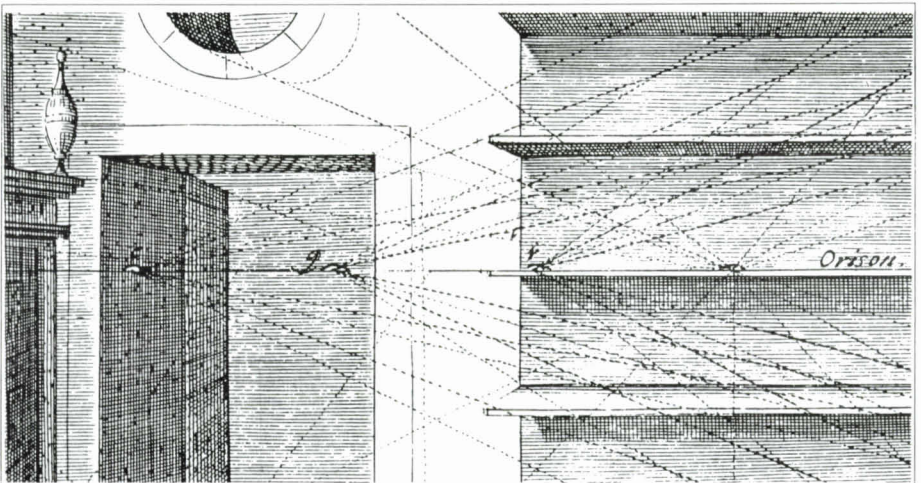
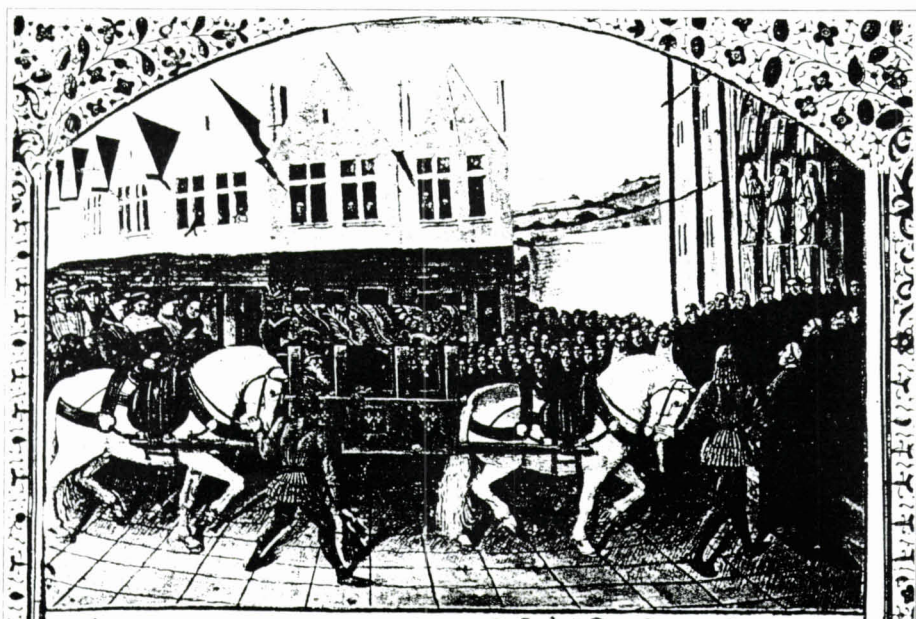


FIG. 30



le .iij. chap. parle comment les ducs de Berry  
de Bourgogne firent du roy de France aller

le .iij. chap. parle comment l'empereur vint  
de fensie a la cour et lui enuoya le roy

FIG. 31

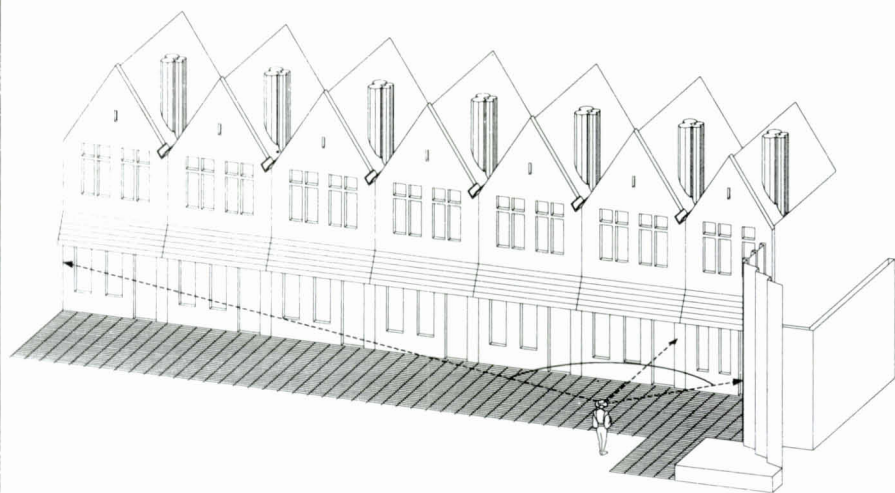


FIG. 32

fot a dispoſer: ou par pauemēt limiter: on (ſe aux choſes quon bouldra ſaindre/ ou a lozdonance dicelles/ il ſera neceſſaire) par diſtances diſcrettes.

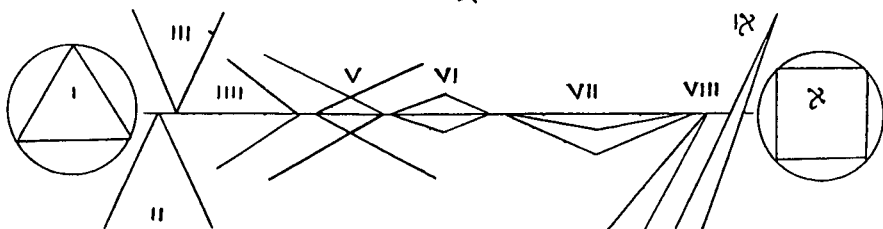
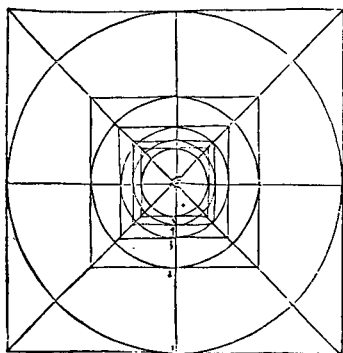


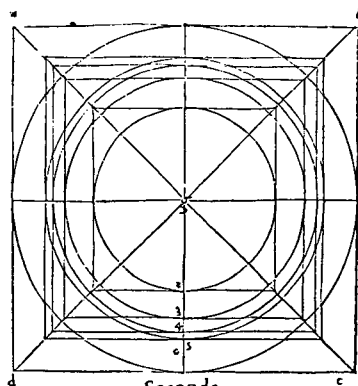
FIG. 33

## de Iehan Couſin.

*En ceſte figure eſt traitte de la ſource & origine de ceſt Art de Perſpectiue.*

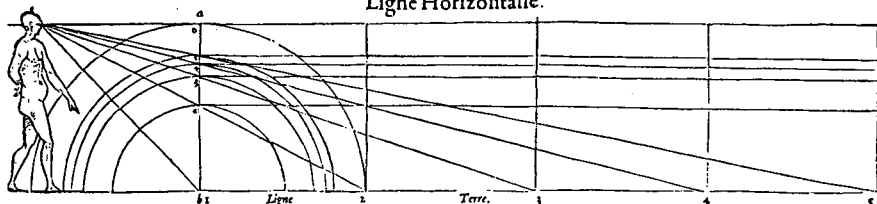


Premiere.



Seconde.

### Ligne Horizontalle.



OMBIEN que par cy deuant aye parlé de ceſte reigle, qui eſt l'origine de cedit Art de Perſpectiue: ce neantmoins n'ay laiff  vous repreſenter ceſte cy, contenant deux figures quadrangulaires & Circulaires, leſquelles ſont extraites de la Reigle cy deſſoubs, comme voyez par le regard de ce petit perſonnage du-

FIG. 34



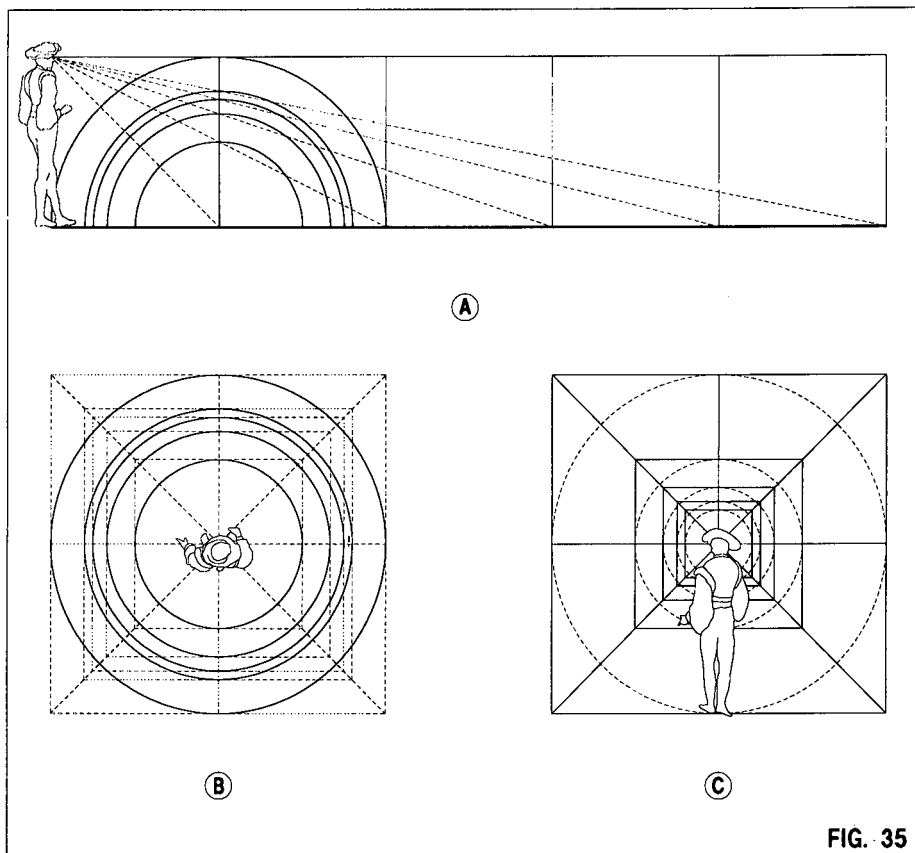


FIG. 35

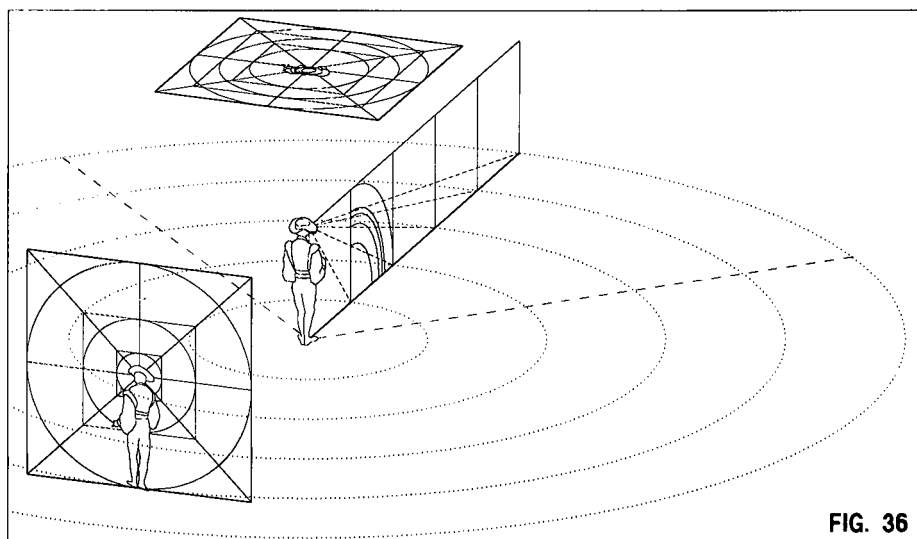


FIG. 36

(Lám. 1 / II Parte) «Puestos a seguir una vez más la rectitud del arte, exponemos el modo y la razón de la exacta disminución, comenzando por la base numerada 1. 2. 3. hasta 15. Además de esto hay que alinear lo que cae en línea recta por debajo del ojo, desde las secciones de la base hasta el ojo [Fig. 39-A]. Hay que colocar el cuadrado delineándolo con puntitos, tal como ves [Fig. 39-B], circunscribiendo cuanto esta sección, señalada entre las dos líneas *l.l.*, se reduce al otro lado del cuadrado en el suelo o pavimento. Con seguridad disminuirá en la cantidad que aquí se señala con dos *estrellitas*. Este acortamiento aparecerá mayor o menor, según sea más alto o más bajo el horizonte [...]».<sup>75</sup>

(Lám. 2 / I Parte) «[...] Y así se halla la justa disminución de la segunda línea [Fig. 39-C] [...] Una vez hecha la segunda línea, trazas una línea [de ángulo a ángulo] [...] Y así a continuación debes hacer otro punto hasta la línea horizontal [Fig. 39-D], [...] y desde estos dos puntos horizontales [...] serán trazadas todas las líneas diagonales hasta todos aquellos dieciséis puntos de la base. Y a partir de estas líneas diagonales, [...] deben trazarse todas estas líneas que se contraen desde la línea de base hacia arriba en dirección a aquel punto [Fig. 39-D], allí donde concurren las líneas diagonales, al mismo punto hasta donde las líneas diagonales se cruzan. Y así creemos que puede demostrarse la verdadera razón, naturaleza y fundamento del cuadrado en disminución según arte: con todo, presentamos esta obra nuestra, para que no obstante le resulte libre a cualquiera exponer cosas mejores, si se pudiese, y estas cosas mostramos con toda brevedad, como fundamento de este arte».<sup>76</sup>

La forma en que H. Vredeman de Vries determina la distancia de la primera transversal respecto a la línea de tierra [Fig. 39-B], señalándola con dos asteriscos o «estrellitas», y el hecho de que esta transversal le permita hallar tanto la perspectiva de un módulo de la cuadrícula [Fig. 39-C] como la posición de los puntos de convergencia de las diagonales sobre la línea del horizonte [Fig. 39-D], corresponden sin duda a un procedimiento completamente artesanal. No obstante, este procedimiento dista mucho de ser *arbitrario*, puesto que consiste en una aplicación de los dos diagramas mediante los cuales Viator define la relación de la imagen de la perspectiva con los conceptos de «pirámide virtual» y «visión panorámica» [Figs. 18-A/19 y 18-B/21] (Caps. 7 y 8). En consecuencia, *no se ejecuta como una receta sin ningún sentido*, como apresuradamente deduce E. Panofsky, sino que está en perfecta *correspondencia* con aquellos conceptos con que se ha definido la perspectiva y que definitivamente no son los de L. B. Alberti, sino los de Viator.

Un método como el de las «estrellitas» de H. Vredeman de Vries nos demuestra, *a posteriori*, que Viator razona todo el problema de la representación de la imagen visual íntegramente a partir de la imagen gráfica de la propia perspectiva, identificándola directamente con *el acto de mirar* y no con *el proceso racional de ver*. Así, la *geometría* del procedimiento gráfico que utiliza Viator *es para ordenar aquello que se ve*, y no tiene el mismo significado que para L. B. Alberti, puesto

<sup>75</sup> VREDEMANNI FRISII, J. *Perspectiva... cit.*, p. 19 (traducción de J. Garriga).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 2, 3 (traducción de J. Garriga).

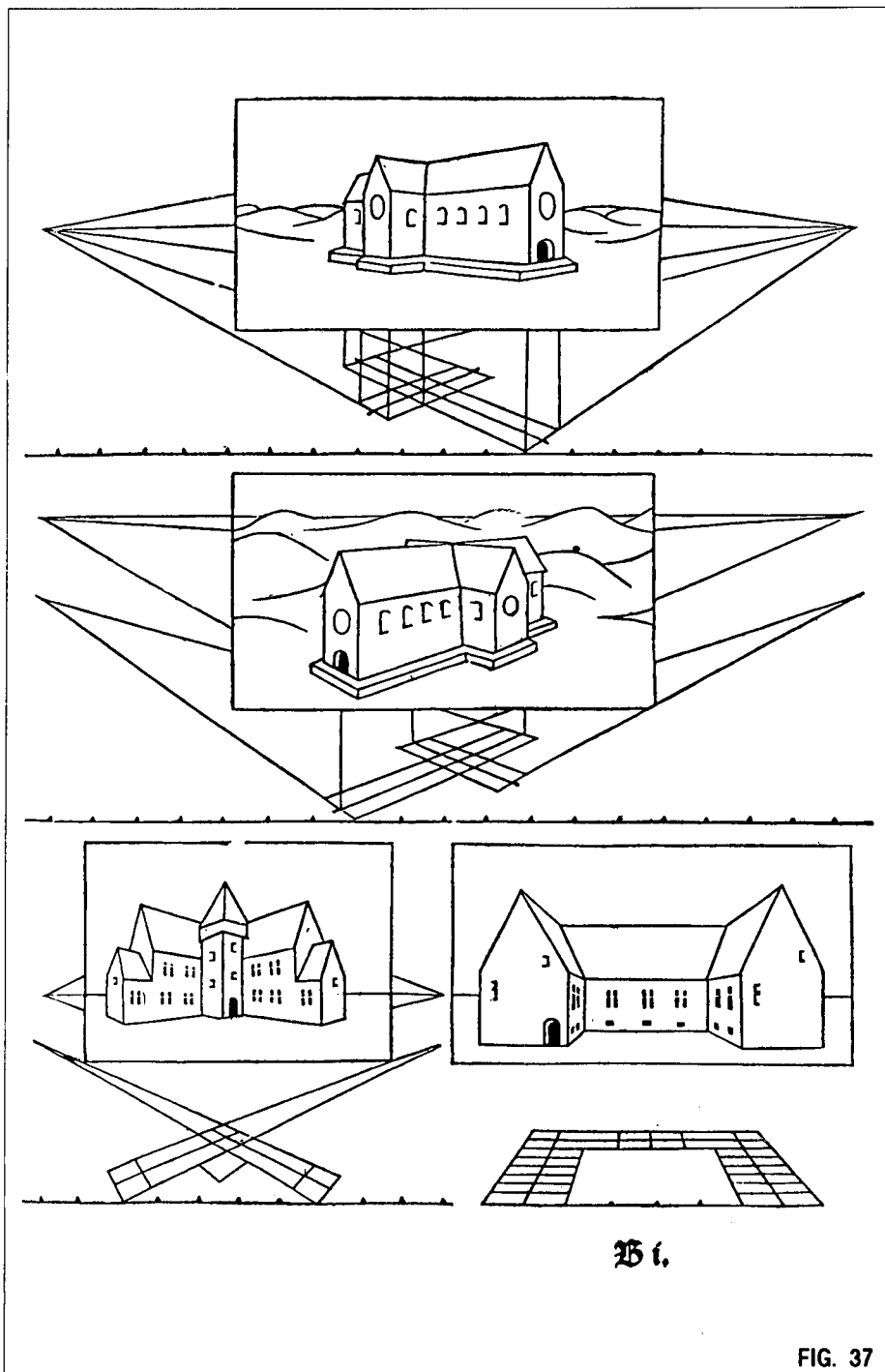


FIG. 37

que éste más bien la aplica *para definir lo que se ve*. Y, para nosotros, ésta es la diferencia fundamental entre las maneras de pensar de L. B. Alberti y de Viator. Es decir, mientras L. B. Alberti construye un *modelo teórico racional*, soportado por una sofisticada geometría tridimensional, Viator elabora una *teoría razonada* del comportamiento gráfico que tienen los elementos de la perspectiva sobre el plano de representación utilizando unas premisas muy sólidas de nuestra percepción visual. Al contrario que el modelo definido por L. B. Alberti, capaz de resolver cualquier situación, el de Viator es un modelo con el cual sólo se puede interpretar aquello que se ve y, como él mismo explica (Cap. 10), ésto equivale a conocer «las letras», pero no «las palabras».

«Cap. 10. En consecuencia, habiendo las explicaciones expuestas alcanzado plenamente el efecto pretendido, las figuras ejemplares se considerarán descritas con finalidad inductiva. [...] Estarán concebidas a partir de los elementos ya expuestos, como lo son las palabras a partir de las letras. O mejor, sobre dichas figuras habrá que entender las funciones de aquellos elementos, ya que son aptos para guiar la mano en la realización de formas simples y planas (a partir de las cuales son alzados los edificios y cosas a representar) y en sus ensamblajes y reuniones [...]. El resto se verá por la experiencia de esas mismas figuras [...]».<sup>77</sup>

De ahí la gran importancia que adquieren en el tratado de Viator las «figuras ejemplares» (aquellas que sirven como ejemplos), como también van a tenerla en los de H. Vredeman de Vries y de J. A. du Cerceau, puesto que sustituyen con el ejemplo lo que no se puede abarcar con la teoría. Por esta razón, en dichos tratados se enseña la perspectiva por medio de la «imagen» (la experiencia), y no de la «palabra» (la teoría), al contrario de como hace L. B. Alberti.

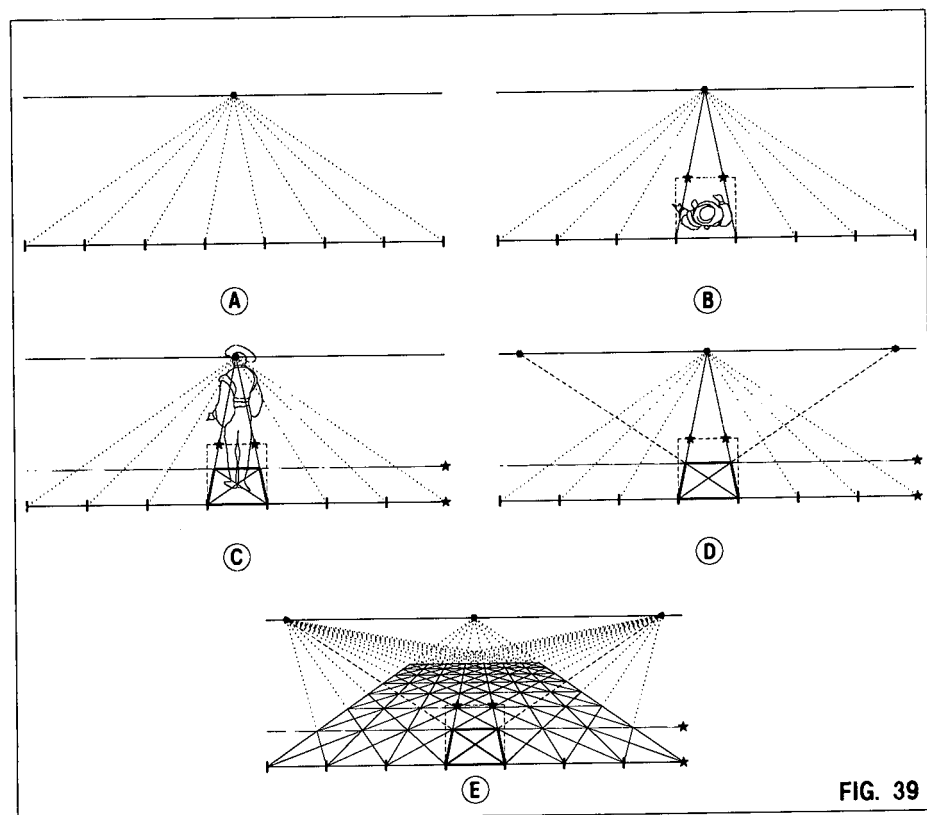
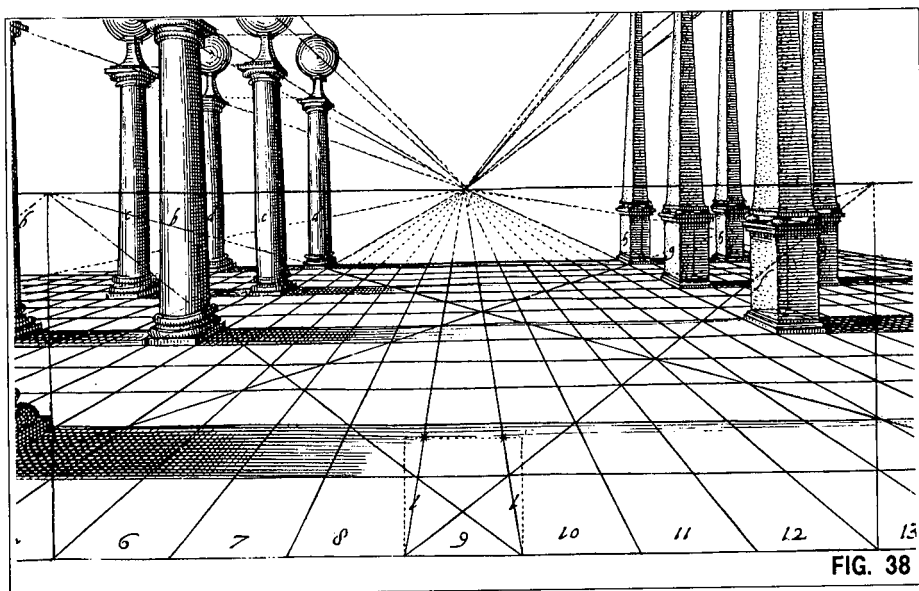
Pero, por otro lado, justamente la importancia de la sensibilidad ante la percepción visual que manifiesta la teoría de Viator, caracterizada por la visión panorámica y traducida por la idea de ordenar geométricamente lo que se ve, le permitiría introducir no sólo la idea de un punto de fuga para cada dirección del espacio representado en perspectiva, sino también la disposición oblicua de los objetos en este mismo espacio. Ambas cosas, la multiplicidad de los puntos de fuga y la oblicuidad de los objetos, equivalen a incorporar el horizonte de la perspectiva «natural» en la perspectiva «artificial»: una propiedad fundamental de nuestra visión que el modelo radicalmente racional de L. B. Alberti no habría sabido ver al reducirlo exclusivamente a un punto.

Andrés de Mesa Gisbert  
Universitat Politècnica de Catalunya

## RESUM

Anàlisi dels conceptes òptico-geomètrics amb els quals el *De artificiali perspectiva* (1505) de Jean Pélerin «Viator» explica la construcció gràfica de la imatge visual sobre un pla de

<sup>77</sup> VIATOR. *De Artificiali...* cit., p. 522-524.



representació. Mostrem que, al contrari de les interpretacions contraposades d'E. Panofsky i de L. Brion-Guerry, la proposta de Viator no es pot entendre com una simple *recepta* de taller, sinó que respon a una veritable *teoria*, malgrat que completament distinta a la desenvolupada en la perspectiva italiana a partir dels experiments de F. Brunelleschi i del tractat *De pictura* de L. B. Alberti (1435/36). En aquest sentit, la teoria de Viator, basada en les tradicions artesanals de la pintura nordeuropea contemporània, identifica la piràmide visual amb la piràmide «virtual» de la visió natural i en conseqüència defineix la imatge gràfica de la perspectiva com el resultat immediat d'allò que és percebut visualment. La idea de Viator correspon a una actitud que no és pròpiament la de representar allò que es veu —origen del model de la perspectiva italiana—, sinó la de descriure allò que es percep visualment de forma natural, segons la interpretació de S. Alpers. La proposta de Viator, de la vigència de la qual durant tot el segle XVI dona proves indiscutibles el tractat de perspectiva de H. Vredeman de Vries (1604), és una veritable *codificació* gràfica i visual de la pràctica artesana de la perspectiva als tallers nordeuropeus. Una codificació que cal entendre com el resultat de la seva aspiració per donar una explicació teòrica del fenomen de la perspectiva d'acord amb el comportament de la nostra percepció visual. Així, el tractat de Viator esdevé una resposta *coherent* a aquesta inquietud, enunciada tot just de manera molt intuïtiva i desordenada al tractat de H. Rodler (1531). En definitiva, mentre L. B. Alberti defineix la perspectiva mitjançant un *model racional*, suportat per una geometria tridimensional, Viator elabora una teoria *raonada* del comportament gràfic dels elements de la perspectiva sobre el pla de representació utilitzant els dos fenòmens més significatius de la nostra percepció visual: la «piràmide virtual» i la «visió panoràmica». La presència predominant d'aquests dos arguments en la teoria de Viator li permet no tan sols aplicar la idea d'un punt de fuga per a cada direcció de l'espai representat en perspectiva, sinó també definir molt clarament la disposició obliqua dels objectes en l'escena representada. D'aquesta manera, Viator introdueix l'horitzó de la perspectiva «natural» en la perspectiva «artificial», una propietat fonamental de la nostra visió que un model radicalment racional como l'italià l'hauria reduït dràsticament a *un sol punt*.

#### ABSTRACT

This article is an analysis of Jean Pélerin's («Viator») optic-geometrical concepts. Through these concepts he explains the construction of the visual image on a representational plane in his *De artificiali perspectiva* (1505). In contrast to the opposing interpretations of E. Panofsky and L. Brion-Guerry's we show that Viator's propositions are not workshop *recipes*, but a true *theory*, although very different from Italian theory of perspective developed starting from Brunelleschi's experiments and L. B. Alberti's treatise on painting (1435/36). Thus, Viator's theory, based on the crafts traditions of the north European painting, identifies the visual pyramid with the «virtual» pyramid of our natural vision. Consequently, he defines the perspective graphic image as the direct result of visual perception. J. Pélerin's idea does not correspond to an attitude that properly aspires to represent what is seen, (origin of the Italian perspective theory), but simply responds to the idea of describing what we perceive visually in a natural way, as S. Alpers proposes. Viator's proposal, the validity of which in the sixteenth century is shown by H. Vredeman de Vries's perspective treatise (1604), is a truly graphic and visual *codification* of the artesian perspective practice developed in the north European workshops. This codification is just the answer to the workshop's goal of providing a theoretical explanation of perspective according to our own visual perception. J. Pélerin's treatise gives a *coherent* answer to this goal only stated in H. Rodler's treatise (1531) in a confused and disordered way. Therefore, while L. B. Alberti defines the perspective as a *rational structure* supported by the three-dimensional geometry, Viator makes a *reasoned* theory of the perspective graphic element's development in the

picture plane using these two most significant visual phenomena of our perception: The «virtual pyramid» and «panoramic vision». The predominant presence of these two arguments in Viator's theory, allow him not only to apply the idea of the vanishing point for any direction of the represented space in perspective, but also, a clear definition of the oblique objects position in the represented scene. In this way, J. Pélerin introduces the horizon of the «natural» perspective in the «artificial» perspective. This phenomenon is an essential part of our own vision that a rational structure like the Italian would reduce dramatically to *only one point*.